الجمهــورية الجـزائرية الديمقراطــية الشعــبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة
قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات الخطاب الشعري عند "نور الدين درويش"

مذكرة معدّة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
. كريمة بوصندل
. حياة بورافة

إشراف الأستاذ:
عزيز لعكايشي

شعبة الأدب العربي
تخصص الأدب العربي الحديث

ماي 2011

تشكرات

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات وبتوفيقه تنجز الأعمال، نحمده سبحانه وتعالى أن وفقنا في إنجاز هذا العمل ونسأله أن يتقبل منا قبولاً حسنا وبعد:

نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا المشرف "عزيز لعكايشي"
الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام وتعهده بالرعاية والتوجيه،
فكان لتوجيهاته الفعالة وإرشاداته الناجعة الأثر الكبير في إنجاز هذا البحث.
كما نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ "نورالدين درويش"
الذي فتح لنا قلبه، وأمدنا بتعاونه،
ونشكر له نبل تواضعه وطيبة أخلاقه.
وإلى كل من كان عونا لنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.
ونسأل الله التوفيق والسداد.

إهداء

إلى من احترقا لينيرا دربي، إلى الذين يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما...؟

إلى الذي أعطى وضحى، وكان صبره وحرصه وإصراره نبراسا

يضيء مسيرة حياتي "والدي الحبيب".

إلى التي بعثت في نفسي الصبر والتفاؤل والأمل للمضي قدما

في تحقيق أحلامي "والدتي الحبيبة".

إلى إخوتي: محمد، عبد الحق، عبد المالك وفريد.

إلى أخواتي: عزيزة، وداد، فاتن ومنى،

وإلى كل أولادهم.

إلى العزيزتين على قلبي: عبلة شريفي وعليمة فرخي

أهدي هذا العمل المتواضع

كريمة

مقدمة

مقدمة:

مثل الشعر النتاج الأساسي لأدبية الخطاب العربي على مدى خمسة عشر قرنا، لعب خلالها دورا رئيسا في تشكيل الثقافة العربية وإثرائها، واستطاع أن يحتل مكانا بالغ الخطورة في التكوين المرجعي للعقلية العربية، نتيجة قدرته الهائلة.

ولا تزال قضية الشعرية أو جمالية الشعر من القضايا الساخنة التي تثير جدلا في الساحة النقدية المعاصرة، ومن خلال هذا البحث نحاول الكشف عن خصائص الإبداع الجمالي وشروط جماليته في الشعر العربي المعاصر، وقد اخترنا الأستاذ "نورالدين درويش"، إذ يعتبر ظاهرة في حركة الشعر الحديث وكان محل اهتمام الكثير من الباحثين، فتناوله الدارسون من زوايا عديدة ومختلفة ومع ذلك فإن شعره لم يحض حقه من الدراسة ولا يزال بابا مفتوحا أمام كل باحث في الإبداع الشعري من خلال "جماليات الخطاب الشعري" فهو لا يزال مجالا خصبا، وفي حاجة إلى دراسة عميقة ومستفيضة، فمشروع بحثنا الذي نضعه بين يدي القارئ هو مشروع يسعى إلى رفع الستار على شعر "نورالدين درويش" وهذا الموضوع جدير بالدراسة لأنه جديد نسبيا، فمن خلال اطلاعنا على الدراسات التي تناولت هذا الشاعر وجدنا أن هذا الموضوع لم يزل محورا من محاور النقاش، وكان هذا الدافع الأساسي الذي حفزنا على محاولة إتمام النقص في بعض الجوانب، ومن خلال عنوان هذه المذكرة نحاول ضبط المصطلحات الواردة فيه.

فعندما نتحدث عن جمالية أمر ما إنما نقصد الجانب الفني فيه، والفنون على اختلافها لا تكون فنونا إلا إذا كانت جميلة واشتملت على نسبة كبيرة من الجمال، وندرك من هذا أن هناك حاسية لدى الإنسان تنبه للجمال وتحس به وتستجيب له.

أما مصطلح الخطاب من الناحية اللغوية فقد ورد لفظه في قوله تعالى: «وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ» سورة ص.

ويعرف أسلوب الخطاب بأنه "أسلوب يعتمد على المحسنات اللفظية والتأثير العاطفي"[1].

ومن الناحية الإصطلاحية عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الخطاب بأنه "مجموعة التعابير الخاصة التي تتحدث بوظائفها الإجتماعية ومشروعها الإيديولوجي"[2].

وقد ارتأينا أن يكون هناك مدخل نقف من خلاله مع شاعرنا "نورالدين درويش" فيه لمحة عن حياته ومسيرته العلمية والأدبية للتعريف بإبداعاته الشعرية وأهم منجزاته، والمؤثرات الأساسية في حياته.

كما قسمنا بحثنا هذا إلى ثلاث فصول:

يتناول الفصل الأول جماليات التشكيل اللغوي وندرس فيه التراكيب بمختلف أنواعها: الاستفهام، النداء والنهي محاولين إبراز أثرها في شعر "نورالدين درويش" بالإضافة إلى التكرار سواء كان لفظي أو معنوي.

أما الفصل الثاني فتناول جماليات التشكيل البلاغي حيث جاءت هذه الصورة البلاغية بعدة أنماط من استعارة وتشبيه وكناية، بالإضافة إلى الصورة الرمزية والأسطورية.

---

1 - المنجد في اللغة العربية المعاصرة: بيروت، دار المشرق، سنة 2000، ص 396.

2 - سعد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985، ص 83.

أما جماليات التشكيل الإيقاعي فقد تعرضنا إليها في الفصل الثالث الذي ضم في محتواه القافية والروي، الإيقاع والوزن، الجناس وأنماطه، وختمنا كل فصل بنتيجة توصلنا إليها.

وللإلمام بهذه المادة كان اختيارنا لدواوينه الثلاثة، التي ضمت مجموعة من الأشعار عالجت بعض قضايا العصر، وكانت مصدر ثراء للساحة الشعرية، وهذه الدواوين جاءت بعناوين مختلفة: السفر الشاق – مسافات – البذرة واللهب، وكانت هذه المصادر هي الأساس الذي اعتمدناه في بحثنا، أما المراجع فهي كثيرة منها: علم المعاني البيان والبديع لعبد العزيز عتيق، البحث البلاغي عند العرب لشفيع السيد، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمن تبرماسين.

وكان بحثنا هذا تطبيقا اعتمدنا فيه على الدراسة الوصفية والإحصائية وتحليلها، مع محاولة تقديم بعض آرائنا، كي نتوصل إلى بعض النتائج لهذه الدراسة والتي تكون بمثابة خاتمة.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا فهي قلة المراجع خاصة التي تناولت " نورالدين درويش".

وفي الأخير نشكر الأستاذ المشرف جزيل الشكر لتفهمه وتوجيهه لنا، كما لا ننسى تقديم الشكر وخالص الامتنان للأستاذ " نورالدين درويش" لتعاونه معنا واستقباله لنا بصدر رحب.

ونرجو أن يكون هذا البحث قد ألم ولو بقدر بسيط ببعض الجوانب لجماليات الخطاب الشعري عند "نورالدين درويش".

مدخل

مدخل:

التعريف بالشاعر "نورالدين درويش":

من مواليد 1962م بمدينة سيرتا قسنطينة، يشغل منصبا إداريا بجامعة قسنطينة برتبة متصرف إداري، تحصل على شهادة الليسانس في الحقوق عام 1989م، ومتحصل كذلك على شهادة الكفاءة المهنية في مهنة المحاماة سنة 1924م، شارك في العديد من الملتقيات العربية، أحرز على جوائز أدبية وطنية وعربية، وهو من الأسماء الأدبية البارزة على الساحة الأدبية الجزائرية، كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين قبل سنة 1990م، ثم عضوا مؤسسا في رابطة إبداع الثقافية الوطنية ونائب رئيسها، أسهم في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذي صدر بالكويت سنة 1995م، من مؤلفاته الشعرية: "السفر الشاق" صدر عن رابطة إبداع الثقافية الوطنية سنة 1992م، يتميز شعره سواء العمودي أو الحر بقوة الموسيقى وتوهج العاطفة، يسعى إلى تطوير أدوات التعبير الشعري، من خلال البحث المستمر والسفر الدائم عن الكلمة الصادقة والمعنى الحضاري للشعر[1].

ومن دواوينه أيضا "مسافات" الصادر عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سنة 2002م، وديوان "البذرة واللهب" الصادر عن دار أمواج للنشر سنة 2004م.

المؤثرات الأساسية في شاعرية "نورالدين درويش":

"نورالدين درويش" مثله مثل أقرانه من الشعراء كانت الحياة بمختلف أشيائها هي المؤثر الذي دفع به إلى عالم الدب والشعر، الذي كان بعيدا عنه كل البعد إلا بعد سنوات العشرين أين ظهرت قريحته الشعرية يقول: " وجدت نفسي في عجز عن التعبير عما أعيشه آنذاك، إلا عن طريق الأدب" وأما عن ميوله الأدبية فيقول: "خُلقت له و لم أكُن أعلم".

وأهم مؤثر كان ولا يزال يدفع بالموهوبين للإبداع في شتى المجالات لعله الحب الكبير أو الكره الشديد، إيمانا منا أن كليهما يشحن المبدع ويزوده بشحنات كهربائية لا حدود لها، كما قال الشاعر:

آمنت بالحقد يذكي من عزائمنا.

وبما أن الشاعر يشتغل بالأدب وهو غير متخصص فيه وجهنا إليه تساؤلا عن وجهة نظره في هذه النقطة، فقال: أن لا غرابة في اشتغال غير المتخصص في الأدب بالأدب، ومن وجهة نظره أنه عندما دخل المتخصص في الأدب إلى عالم الإبداع الأدبي قلت إشعاعاته وحرارته، فلا غرابة بالنسبة إليه في أن

---

[1] - الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ط2، ص 574.

يتعامل المبدعون الذين يشتغلون في حقول أخرى مع المادة الأدبية بطريقة أروع، لأن المشتغل به يبدو له كأداة يكسب بها قوت عيشه، وأكد لنا الأستاذ "نورالدين درويش" أن غير المتخصص في الأدب هاوي، غاوي، أي عاشق[1].

---

[1] – لقاء خاص مع الشاعر يوم 24 نوفمبر 2010، الساعة 10:00، قسنطينة (شعبة الرصاص).

الفصل الأول

جماليات التشكيل اللغوي

الفصل الأول: جماليات التشكيل اللغوي

I. التراكيب.

1. أسلوب الاستفهام.
2. أسلوب النداء.
3. أسلوب النهي.

II. التكرار.

1. التكرار اللفظي.
2. التكرار المعنوي.

I. التراكيب:

1. أسلوب الاستفهام:

هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وأدواته هي: الهمزة، هل، من، متى، ما، أيّان، أين، أنّى، كيف، كم، وأيّ، ولكل من هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال[1].

وتنقسم بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام:

أ. ما يطلب به التصور تارة والتصديق تارة أخرى وهو "الهمزة".

ب. ما يطلب به التصديق فقط وهو "هل".

ت. ما يطلب به التصور فقط وهو بقية ألفاظ الاستفهام[2].

أ. الاستفهام بالهمزة:

نجده يقول في قصيدة "أنت مشكلتي":

أتظل أحلامي معطلة!

أنا جد مشتاق لحريتي

فبأيما لغة أحدثهم

أنا بين سندان ومطرقة

أأقول للقلب الضرير غدا

وأظل أحسب كل ثانية[3].

الهمزة أداة استفهام، والفعل المضارع "أقول" وبعده جاء جار ومجرور "للقلب" والاستفهام في هذه الحالة كان عن المسند "الفعل"، والشاعر هنا متردد عن الكلام، وهذا الاستفهام دليل على شدة حيرته، والملاحظ هنا أن الشاعر استهل الأبيات بالتعجب وختمه بالتساؤل.

---

[1] - يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر، عمان (الأردن) 2007، ط1، ص 37.

[2] - السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، المكتبة العصرية (صيدا) بيروت، 2002، ص 78.

[3] - نورالدين درويش: مسافات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2002، ص 35.

ب. الاستفهام بـــ "هل":

نجد في قوله:

هل بوسعي أن أصاحب من أريد
وأن أصافح من أريد...
وهل بوسعي أن أغير في الشهور مواسمي
أو كانت الأشعار سيفا أم سؤالا أم جنونا؟
هل كانت الأشعار حبا؟[1]

ونجد أن الاستفهام في بعض الحيان يكون غرضه التقرير كما في قوله:

هل صحيح ستأخذني موجة آخر العمر
هل يبزغ الفجر من نجمتي
ويلون وجه المدينة قوس قزح[2].

وفي قوله:

ترى؟
هل تعود السنون البريئة
هل يرجع الحب
هل يسترد فمي لحنه من جديد[3].

"هل" أداة استفهام وبعدها جملة فعلية مضارعة وأفعالها (تعود، يرجع، يسترد) جاءت هذه الفعال حاملة بين طياتها تساؤل الشاعر عن أيام الطمأنينة والسلام يوم كان الناس يعيشون في أمان، ويتساءل عن الحب الذي كان يعم البلاد، فكل شيء تغير وآلت الأوضاع إلى الفساد، وعم الحزن والألم، والشاعر هنا عاجز عن نظم الأشعار جراء هذه الظروف، ويتساءل هل يسترد ألحانه الضائعة من جديد.

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 79.

[2] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 51.

[3] – نورالدين درويش: السفر الشاق، منشورات رابطة إبداع الوطنية، الجزائر، باتنة، 1992، ص 50.

ج. الاستفهام بـــ "متى":

في قوله:

متى يا هواي
وقد فاتني في صباي المرح
متى؟[1].

د. الاستفهام بـــ "كم":

وهذا في قوله:

كم قطرة من دمنا تراق!
كم دمعة لابد أن تمزق الأحداق!
كم خطوة تلزمنا لتنتهي مأساتنا[2].

كما نجد في قوله:

كم كنت غريبا في المنفى
كم صرت غريبا في بلدي
الرحلة متعبة[3].

"كم" أداة استفهام، بعدها فعل ماض ناقص (كان، صار) متصلة بضمير متصل في محل رفع فاعل "التاء" ويتبعها الحال "غريبا".

والشاعر هنا في حالة وصف للحالة التي كان يعيشها في المنفى وهذا من خلال الفعل الناقص "كنت"، فهي تدل على زمن الماضي، ثم وصف الفعل "صرت" الذي يدل هنا على الانتقال من حالة إلى أخرى (من المنفى إلى البلد).

ه. الاستفهام بـــ "أم":

في قوله:

وعيون أمي واجمة

---

[1] - نورالدين درويش: مسافات، ص 51.

[2] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، دار أمواج للنشر، الجزائر- سكيكدة، 2004، ط1، ص 50.

[3] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 15.

لك أم لنفسي أكتب الآن القصيدة
أرسل الآن العزاء
لك أم لنفسي...
أم أعزي خفقة القلب البريئة والهوى والأصدقاء
لك أم لنفسي[1].

"أم" أداة استفهام، والجار والمجرور "لنفسي" وبعده الفعل الماضي "أكتب" وتكرر الاستفهام هنا بعد أداة الاستفهام بالجار والمجرور، والشاعر في حالة حيرة فهو لا يدري عما يدور حوله، والحيرة بين أمرين أمر يخصه وأمر يخص أمه، وهذا دليل على تضارب المشاعر والعواطف في ذاته بغية إدراك الحقيقة.

وفي مجمل هذه الاستفهامات نجد أن: ظاهرة التكرار في الاستفهام خاصة، تعطي للقصيدة مجرى متحركا وصياغة متوثبة، ويضمن لها درجة عالية من الغنائية[2].

2. أسلوب النداء:

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية، وهو في اللغة مصدر الفعل (نادى)، فإذا ما دعا المتكلم آخر للإقبال عليه فهو "منادى"، والنداء هو طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد الحروف المخصومة، وهي تنوب كل حرف منها مَنَاب الفعل (أدعو) [3].

وجاء النداء في شعر "نورالدين درويش" بصور مختلفة وتتمثل هذه الصور في:

الصورة الأولى: أداة النداء+اسم مفرد:

في قوله:

وأغيص أغوص فيوقظني طفل لا أعرفه
يا عمّ الجوع يقطعني
يا عمّ الموت يهددني
أمي سرقت[4].

---

[1] - نورالدين درويش: مسافات، ص 65.

[2] - صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ط1، ص 287.

[3] - عبد العزيز عتيق: علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 111.

[4] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 10.

"يا" أداة نداء، والمنادى (عم)، وجملة الجواب (الجوع يقطعني)، (الموت يهددني) نرى الشاعر هنا يصور الأوضاع التي سادت المجتمع في الآونة الأخيرة، وقد تحدث على لسان الطفل، لأن الأطفال هم الطبقة الأكثر تضررا في المجتمع حين تسوء الأحوال، كما أنه يعطي ملامح لهذه الأوضاع منها قوله "يا عمّ الموت يهددني" دلالة على المرض واللاّ أمن، وقوله "أمي سرقت" دلالة على عدم الاستقرار، وهذا النداء فيه نوع من الشكوى وطلب المساعدة.

الصورة الثانية: أداة نداء (يا)+ضمير:

تكرار النداء من خلال قوله في هذه الأبيات:

أنا حينما يشتد حر دمي
وأضيف أرسم نصف دائرة
وأكون نصفك حين أكملها
يا أنت طرفك حد مملكتي
لك تبسم الشفتان فابتسمي
يا آخر البسمات في شفتي[1].

"يا" أداة نداء والمنادى "أنت" ضمير المخاطب للمؤنث، وجملة الجواب (طرفك حد مملكتي)، استعمل الشاعر النداء بالضمير أنت ليؤكد للمرأة التي يخاطبها مكانتها في نفسه، ويغازلها بجمال عيونها، وخاصة رموشها التي جعلها بمثابة مملكة يستقر فيها، وفي النداء الثاني نجد أداة النداء (يا) والمنادى عبارة عن جملة وصفية (آخر البسمات في شفتي) فيصفها بأنها البسمة الرقيقة التي تملك وجهه فتجعله سعيدا في كل الأحوال، وهو يناديه لتكون بقربه إذ يخاف أن يفقدها، وهو هنا في حالة وصف عن الحالة التي يعيشها لهذا فالنداء يساعد على البوح والتنفيس عما في صدر الشاعر.

ومن خلال دراستنا لأسلوب النداء في شعر "درويش" نجد أنه قد حذف أداة النداء "يا" في بعض الأحيان، ومثال ذلك في قصيدة "وحدي أواصل":

أيها الأصدقاء
أيها المتعبون كلوا
أيها المتعبون إشربوا
أيها المتعبون أطفئوا الكهرباء وناموا قليلا

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 34-35.

آه كم مرة تذهبون

وكم مرة ترجعون
أيها النائمون على الجرح[1].

تكرر النداء في هذه المقاطع خمس(5) مرات، وحذفت أداة النداء (يا) وذكر المنادى (الأصدقاء، المتعبون، النائمون) وقد جاء النداء بصيغة الجمع، فالشاعر هنا يخاطب أصدقائه الذين خانوه ونجد بعض الألفاظ التي تدل على كرم وتسامح الشاعر معهم (كلوا، إشربوا، ناموا قليلا)، وهو يوظف هنا حرف (آه) الذي يدل على التوجع ومرارة الوحدة، وهي "آ" تختزل كل آلامه معبرة عن مأساته وأوجاعه جراء فراق الأصدقاء، لذلك يسأل عنهم فيستخدم أداة الاستفهام "كم".

نجد الجمل الندائية قليلة في شعر "نورالدين درويش" على غرار الأساليب الأخرى، والملاحظ هنا أن أغلب الجمل الندائية جاءت في بعض الأحيان ظاهرة وفي البعض الآخر محذوفة، كما كان أغلب النداء للمفرد أو الجمع.

3. أسلوب النهي:

وهو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام[2]، وليس له إلا صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـــ "لا" الناهية الجازمة[3]، وتتكون جملة النهي من: أداة النهي، الناهي والمنهي، وقد ورد النهي في شعر "نورالدين درويش" في قوله:

تعبت من الركض...
لا تمسكي بيدها أيتها الأرض
لا تمسكي بيدي
إنني راغب في النزول[4].

"لا" أداة نهي وبعدها فعل مضارع "تمسكي"، الشاعر هنا يطلب من الأرض أن تترك يده لنه قرر الذهاب، وهو يعاني ألم الفراق، وسيصبح وحيدا بعدها.

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 25.

[2] – عبد العزيز عتيق: المرجع نفسه، ص 79.

[3] – عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ط1، ص 31.

[4] – نورالدين درويش: مسافات، ص 51.

وكذلك نجد النهي في قصيدة: "وحدي أواصل" حيث يقول:

لا تخافوا ضعوا الأمتعة
لن تعريكم هاهنا الريح
لن يكشف البرق عوراتكم[1].

الشاعر هنا استعمل أداة النهي "لا" وبعدها جاء فعل مضارع بصيغة الجمع "تخافوا"، وهو هنا يقصد أصدقائه فيطمئنهم ويطلب منهم ألا يخافوا، فهو يتغاضى عن الخيانة التي ألحقوها به، وتركوه وحيدا يتخبط بين أمواج الألم وقد خاطبهم بعبارات غير صريحة، لكن المتأمل فيها يفهم قصده مباشرة، فلا الريح ولا البرق يكشف عوراتهم.

كما نجد النهي في قوله:

أخرجي السّكين من صدري...
خيولي غير قادرة على قهر الرياح.
لا تحزني أمّاه لن ألقي سلاحي.
من ألف عام... [2].

"لا" أداة نهي والفعل (تحزني) الشاعر هنا يخاطب أمه التي تمثل له الوطن والحياة، بعد أن أحس بعدم القدرة على المواصلة، وهذا دليل على الضعف، الذي أصبح فيما بعد مصدرا للاستمرار والقدرة على كسر الحواجز، ويطمئن أمه بأنه لن يلقي سلاحه ولن ييأس، وسيستمر في المقومة وهذا ملمح من ملامح شخصية "نورالدين درويش" الذي نلمسه في شعره، ويذكرها بدم الشهداء الذي ذهب ثمنا من أجل هذه الأرض، وهذه الدماء هي بمثابة الحرية.

النهي هنا جاء معبرا بصورة أكثر عمقا وإيحاءا لأفكار الشاعر ومشاعره، وقد جاءت تراكيب جملة النهي على نمط واحد واعتمد على أداة النهي "لا" مع صيغة المضارع.

---

1 – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 22.

2 – نورالدين درويش: مسافات، ص 60.

II. التكرار:

إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر، أو مواضيع متعددة في نص أدبي واحد[1].

والتكرار لغة يعني: كرّر الشيء يكرّره، أعاد بعد الأخرى[2].

والتكرار قد يكون جملة أو فعلا أو اسما أو حرفا يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح وكأنها لازمة، وما تكرارها إلا تأكيد على معناها، ولفت انتباه القارئ إليها[3].

وإذا كان التكرار في القصيدة القديمة يهدف إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة الكلمة أو الجملة المكررة، وإذا كان يرمي إلى إحداث إيقاعي خطابي متجه إلى الخارج، فلا غضاضة في هذا ما دام هو في الأصل، يساير الشكل والإطار الذي تتحرك فيه بنية القصيدة التراثية التي أتاحتها ظروفها التاريخية، مما جعل هذه القصيدة على حد قول رجاء عيد: "قصيدة مفتوحة: تكشف عن مدلولها، وتعطي فحواها من أيسر طريق ولا يعني بذلك تهوينا أو قدحا، فلكل شريحة زمنية ظروفها الموضوعية التي لا يصح محاكمة أولاها على آخره"[4].

أما التكرار في القصيدة الحديثة فقد تحول إلى خصيصة أساسية في بنية النص الشعري بوصفه أسلوب شعري من أهم أساليب التعبير الشعري، فلم يعد يكتفي بما يظهر على السطوح... بل صار يسعى إلى الغوص لاكتشاف المشاعر الدفينة والانفعالات المدحورة، والإبانة عن دلالات داخلية من المصادر التي خرجت عنها، والغالب في محاكاة هذه الأصوات التتالي والتتابع، فلا يكتفي الشاعر بذكره نبرة واحدة، ويظهر لنا جليا تأثر الشاعر في هذه القصيدة، إذ نلاحظ استمراره في استعمال هذا المقطع الصوتي.

ويقول في مقطع آخر من قصيدة "لم أمت":

أنا الميت الحي،
لازمني الموت أثناء بعثي،
...

---

1 – شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، لبنان، 1996، ط2، ص 212.

2 – ابن منظور: لسان العرب، مج5، ص 39.

3 – عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، 1976، ط1، ص 46.

4 – رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 60.

متّ أكثر من مرة.
كان موتي بطيئا بطيئا.
ومثلي أنا لا يزول[1].

وظف الشاعر في هذا النموذج مقطع صوتي، تولدت عنه عدة مصادر (الميت، الموت، موتي، مُتّ) ومما يلفت الانتباه أنه وظف كلمة "الموت" التي أظهرت شجاعته، إذ تبدي هذه الكلمات ثقته بنفسه ومما يدل على ذلك عبارة (ومثلي أنا لا يزول)، ودلالة هذه الكلمة في واقع المر تدل على الخوف، فأي إنسان في هذه الحياة يشعر بالخوف من الموت، ويمكن أن يصير النص متجددا ونتاج تفاعل بين دوالّه ومداليله من خلال تماشي الهيئة الصوتية للألفاظ الدالة على الجمع مع تجلي الدلالة فيغدو كلاهما متحاورا ومتناغما مع الآخر، وأمثلة ذلك:

الموت <= موتي
متُّ <= الميّت

وفي قوله:

والجواب انتحر
قدر يا قدر
ليس من حقي الآن يا قدري أن أمدّ يدي.
قدر يا قدر
قدر الحزن لا حول لي لا مفر
لا مفر
لا مفر[2].

تنوعت الأصوات في هذين المقطعين (قدر، قدري، قدر الحزن) والشاعر هنا مؤمن بالقدر، فلا حول ولا قوة له في تغيير هذا القدر المحتوم، فليس له الحق حتى في أن يمد يده إلى شعاع الأمل الذي يطمئنه ويخرجه من دائرة الضياع، لذلك فالشاعر ربط القدر بالحزن وكأنه راضٍ بالحزن الذي قدر له فلا مفر ولا مفر.

---

1 – نورالدين درويش: مسافات، ص 49.

2 – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 20.

وكذلك في قوله:

إني أحبك آه، يا وطني تـــــرى
من أين أبدأ رحلتي وتسكعـــــــي
وبأي حنجرة سأصرخ يا تـــرى
والرفض يصرخ في الجهات الأربع
وطني وإن سكت القصيد و لم يقل
فغدا سيصرخ رغم أنف المانـــع[1].

تكررت الأصوات (سأصرخ، يصرخ، سيصرخ) وهذا يدل على الصراعات والآهات الموجودة بداخل الشاعر وجاءت هذه الأصوات لتريح الشاعر من عذاباته الداخلية.

وينقسم التكرار حسب الدراسة إلى قسمين : تكرار لفظي وتكرار معنوي.

1. التكرار اللفظي:

أ. تكرار المقاطع الصوتية:

في هذا النوع من التكرار لا يكتفي الشاعر بذكر نبرة واحدة بل هذه الأصوات تصدر مصادرها متتابعة ومتتالية، ولـــ "نورالدين درويش" نماذج من تكرار الأصوات هي:

قد تحسدني أمّي...
قد تحسدني إن بحت الزوجة...
تحسدني كل امرأة في الأرض
ويحسدني إن قلت أحبك أولادي

...

كيد الحساد[2].

في هذه المقاطع نجم عن تفاعل الأصوات عدة مصادر "يحسدني، تحسدني، الحساد"، إذ تعبر في مجملها عما يدور في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر، وهذه المصادر متماثلة ومتشابهة في جرسها وطبيعتها باطنية، وتحول عن مجرد إحداث إيقاع خطابي وجلجلة لفظية لا طائل منها، إلى إبراز إيقاعات درامية نفسية متوغلة في لا وعي الشعراء، وإلى أداة تصوير الحالات النفسية الموغلة في سراديب النفس،

---

1 – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 43.

2 – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 5-8.

وإلى أداة تعمل على ربط القصيدة، وتماسك بنائها، وإلى وسيلة لحكاية حركة أو صوت وما إلى ذلك من دلالات ثرية برزت في استخدامات الشعراء[1].

إن أهمية التكرار في الشعر تختلف عنها في النثر، فاستعماله في النثر حشو ولا فائدة منه، أما في الشعر فهو ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها للتكرار.

ب.تكرار الجمل:

لتكار الجمل أشكال مختلفة، فقد يكون متتابعا، وقد يكون تكرار الجملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدة أو نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع، ومن تكرار الجمل الشائع في نهاية ما يتخذ صيغة الاستفهام أو التعجب أو التحصر، وفي هذا النوع من التكرار إذا أجيد استخدامه يكون بليغ التأثر لما يتركه من دهشة[2].

من تكرار الجمل نجد في قصيدة "عيون أمي" الجمل متتابعة وهذا من خلال قوله:

لا تقرئي الصحف التي شربت دمي
لا تقرئيني في أساطير النشاء
لا تقرئيني في مراثي الأصدقاء
لا تقرئيني في الطبول وفي زغاريد التهكم[3].

ويظهر تكرار جملة "لا تقرئيني" متتابعا، والشاعر مصرٌّ بمطالبة أمه بعدم تصديق كل ما يشاع عنه، بالإضافة إلى أنه يريد أن يؤثر على المخاطبة (أمه)، فتبدو لنا عواطف الأم من خلال هذا المقطع متأججة ومشتعلة نتيجة لفراق هذا الابن، وهذا البعد يجعله حبيسا يرى الخارج دون أن تكون له القدرة على تغييره أو الارتماء في أحضان الأم ليشكو لها حاله.

---

[1] - شفيع السيد: المرجع السابق، ص 246.

[2] - إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، وائل للنشر والتوزيع، ص 198.

[3] - نورالدين درويش: مسافات، ص 57.

كما نجد التكرار في قصيدة "إقرئي شعري عليّ" وهذا التكرار يكون في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة:

إقرئي شعري عليّ
أسمعيني ما أنا قلته فيّ
ترجمي دقات قلبي[1]

الشاعر هنا يطالب حبيبته بأن تقرأ شعره وتدقق فيه، وتجول في روحه لتفهم نفسيته، لأنه يحمل ذاته ويحاول فهمها من خلالها.

ونجد في قوله:

ماذا تحس؟
صف لي لياليك الحزينة والعذاب
صف لي الدموع
صف لي الزنازن والمشانق والحرس
صف لي ما تراه ولا أراه؟
ماذا تحس؟[2]

استهل الشاعر مقطعه بالاستفهام (ماذا تحس) وختمه بنفس التساؤل عما يعيشه السجين في الزنزانة والعذاب الذي يلاقيه، ويشير هذا إلى الضغوطات التي يعيشها الضعفاء في المجتمع، و"نورالدين درويش" بطبيعته إنسان اجتماعي عاطفي يدافع عن الطبقة الضعيفة.

أما في قوله:

ستبحر يا صاحبي دون بحر
ستنمو بقلبك آلام قلبي
ستنمو بشعبك آهات شعبي
ستنمو على شفتيك الحبيبة والحب
والحب حبي

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 27.

[2] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 79.

ستنمو...

ستنمو...[1].

التكرار هنا يظهر من خلال جملة (ستنمو) والشاعر هنا متفائل، فلفظة النماء هنا تدل على التغير إلى الأحسن والتقدم وانتشار الحب.

ج. تكرار مقطع من قصيدة:

من خلال دراستنا وتحليلنا وجدنا أن تكرار مقطع في قصيدة من أطول أنواع التكرار، إذ يشمل عددا من الأبيات أو الأسطر، والتكرار في الحقيقة يعطي معنى جمالي للقصيدة، غير أن تكرار المقاطع بكثرة يؤدي إلى الملل، فتكون نتائجه عكسية، وأسلوب اختتام القصائد بتكرار مقطعها أسلوب سهل جدا، إذ يغري بعض الشعراء فيخلصهم من المتاعب التي قد يواجهوها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات معنى عميق[2].

ومن هذا النمط تكرار "درويش" المقطع الأول من قصيدة "هذا دمي... هذه صورتي" في آخرها، حيث تكون البداية هي النهاية:

أنا ابن المدينة

لا أعرف الريف لكنني أعشق الأرض

أورثني الطير ستر الغناء[3].

غير أن "درويش" أضاف جملة واحدة في المقطع الختامي، فأضاف جملة "وسر البقاء" وهذه القصيدة في مجملها هي وصف لذات الشاعر، إذ يقر بأنه ابن المدينة ولا علاقة له بالريف لكنه من عشاق الريف والأرض، إذ أن كلا منهما أورثاه المقاومة من أجل البقاء.

د. تكرار الكلمة:

- **تكرار الاسم:**

كان لتكرار الأسماء نصيب في شعر "درويش" وقد استعمل الأسماء المتداولة التي لها وقع على نفس القارئ، وهذا لشدّ ولفت انتباهه، ومن النماذج التي وردت قوله:

---

[1] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 28.

[2] – إيمان محمد أمين الكيلاني: المرجع السابق، ص 201.

[3] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 40.

علام تبحث ليلى لا وجـــود لها		ليلاك في زمـــن نامت و لم تقـــم
ليلاك في رحم الأوجاع يا بطلا		ليلاك قد أصبحت جزءا من العدم
بعيدة لا تسل ليلى بلا وطـــن		ليلاك أبعد من نجم السمـــــا فنم
ليلاك حلـــم وكابوس يعذبنا		ماذا سيحـــدث لو عشنا بلا حلم[1].

محور التكرار الذي تدور حوله هذه الأبيات هو ليلى، وهذا الاسم كان محورا يتغنى به الشعراء، غير أن الشاعر هنا يرمز من خلاله إلى الوطن وما يحمله في صدره وفكره وشعوره للمعاناة والأمل.

كما نجده استعمل اسما آخر في قوله:

ما زلت في نظر الأبطال مشتعلا
في الهول تلقاك في الميدان تلتهب
باديس قال وها نحـــن نردّدهـــا
في الدين عزتنا للعرب ننتســـب
باديس لا، لم يمت، باديس في دمنا
وابن المهيدي وبن بولعيد يا عرب[2].

يعد العلامة "ابن باديس" من العلام الذين دافعوا عن الثورة والعروبة بالقلم، و"نورالدين درويش" من الشعراء الذين اتخذوا من القلم وسيلة للدفاع عن الأمة في وقتنا الراهن، ولذلك كان ابن باديس مثلا وقدوة له.

- **تكرار الفعل:**

يقول في قصيدة "الصورة المصطفاة":

أناديك في صمتة الليل حين أحنّ
أناديك من شرفة الذكريات
ومن صورة خبأتها السنون
أناديك
إني أناديك هل تسمعين[3].

---

[1] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 58.

[2] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 16.

[3] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 50.

تكرر الفعل "أناديك" في هذا المقطع أربع مرات، وهو أمر مألوف في شعر "درويش" القائم على كثرة التساؤلات واستحضار طرف ثاني بغية مشاركته في الواقع المرير "المرأة" التي يحن إليها خاصة في الليل، حيث تكون كل العيون نائمة، إلا عيونه، وله ذكريات يسترجعها من خلال الصورة التي خبأتها السنون، وقد أكد ذلك من خلال إضافة الضمير "إني" إلى الفعل المكرر.

وجاء في مقطع آخر من قصيدة "في السجن" قوله:

سأغير الدنيا بأكملها
لأجلك أيها الرجل العنيد
سأغير الحكام
بل سأغير النمط البليد[1].

تكرر الفعل "سأغير" هنا عدة مرات وكان لهذا التكرار تأثير في نبرة الشاعر، إذ ثار على الأوضاع التي يعيشها، وهنا تظهر عواطف الشاعر جياشة من خلال حديثه وعزمه على المجابهة وتغيير الواقع المعاش، إضافة إلى اقتران الفعل المضارع بحرف "السّين"، وهذا يدل على التجديد الذي سيقع حتما في ظرف قصير.

كما نجد في قصيدة "سرتا" قوله:

وادي الرمال، وذاك الجسر أوحشني
فجلسة في جبال الوحش تشفيني
أهواك سرتا، أجل أهواك ملء دمي
لا ذلك البعد لا الترحال ينسيني
أهواك جهرا أمام النـــــاس أعلنها
أهواك سرا أخاف الغير يغويني[2].

يتكرر الفعل المضارع "أهواك" في هذا المقطع أربع مرات، وفيه تعبير عن عاطفة صادقة حقيقية اتجاه مدينة "سرتا" التي ولد بها، وترعرع في شوارعها، فالظروف اضطرته إلى هجرانها، ولكن الشوق أعاده إليها و لم ينس حبها لا جهرا ولا سرا.

---

[1] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 81.

[2] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 24-25.

وفي قوله أيضا:

من أيّ ناحية تجئ
ويظل يسأل، يرقب الدقات، ينتظر القطار
ويظل يركض، خلف خيط من سراب
ويظل من حضن إلى حضن يفتش عن أبيه
عن أمه بين النساء
ويظل يحلم[1].

يتكرر في هذا النموذج الفعل الناقص "ويظل" أربع مرات وجاء بصيغة الماضي ولم يتغير، والشاعر يعيش صراعا وألما عميقا، بسبب ذكريات أمه الحبيبة التي لم يستطع نسيانها، فاسمها محفور في قلبه، ومكتوب على حدقات عيونه، ومن خلال تكرار الفعل الناقص "يظل" نفهم أن ذكرياته ما زالت مستمرة ولم تنقطع.

- **تكرار الضمير:**

جاء في مقطع من قصيدة "من الجاني؟" قوله:

أنا البريء، أنا الأشعار، تشهد لي
الحبر أعلن منذ البدء إيمـــاني
أنا وأنت، كتابي لم يزل بيـــدي
فمن تراك وقد خالفـــت قرآني
اثنان نحن نعم اثنان لســـت أنا
ولن تكون أنابل أنت شيطاني[2].

ونجد في قوله أيضا:

إني لا أسمع صوتا
إني لا أبصر شيئا
إني أنزف أنزف

---

[1] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 66.

[2] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 47.

إني في الأعماق بلا رجل وبغير ذراع[1].

تكرر الضمير أنا عدة مرات في هذه الأبيات، وفي كل مرة يحمل صفات غير التي حملها في المرة الأولى، وفي هذا تأكيد لوجود الذات المواجهة، والمتحرية للواقع، ونمثل لاختلاف الصفات التي يحملها الضمير بما يلي:

إني => (الجمود، الضعف والانهزامية).

ومن الضمائر المستعملة ضمير الغائب ونجده في قوله:

هو ذا الجنين
هو ثمرة الشهوات، وجرحة السنين
هل تذكرين
...
هو ذا الجنين[2].

وفي قصيدة "هي لن تموت" يقول:

هي في فمي
هي في الفؤاد وفي دمي
هي لن تموت
هي لن تموت[3].

عمد الشاعر إلى تكرار ضمير الغائب "هي" و"هو"، وهذا تأكيد على حضوره في الأنا خاصة إذا كان الشخص عزيزا على القلب.

كما يلتحق تكرار النقط وعلامات الترقيم، وهو ما نجده في شعر "درويش" في قصيدة "عيون أمي":

وأنا أفكر...
يزهر الإسمنت في رحم الحديقة...
ترقص الأحياء في عرس المدينة...
تولد الأحزاب في بيت الحكومة...

---

[1] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 14.

[2] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 46.

[3] - نورالدين درويش: مسافات، ص 12.

يكبر الأطفال في كنف الفجيعة... [1].

وفي قصيدة "أرى بلدي" يستعمل علامة التعجب في قوله:

هل أنستك الأيام أغانينا
هل أنساك الزمن الموبوء أمانينا
كم كنت تعني! الموت، الموت.
من شوه صورتك المثلى
من قطع شاربك الأعلى[2].

فوجود تكرار النقط وعلامات الترقيم، يساعد الشاعر على توصيل ما يريد إيصاله إلى القارئ، ليحدث تنويعا صوتيا، وهذه الظاهرة يختص بها الشعر عند كتابته، ويفقدها لمجرد إلقاءه، كما توحي النقاط والفراغات إلى القارئ بمعاني أخرى.

فالتكرار إذن يقصد به توكيد المعاني، وهذا دليل على أن للتكرار قيمة جمالية في موسيقى النص الخطابي، إذا أحسن الخطيب استخدامه.

---

1 – نورالدين درويش: مسافات، ص 66.

2 – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 11-12.

2. التكرار المعنوي:

وقد أحصينا هذا النوع من التكرار في الدواوين الثلاثة من خلال هذه الجداول:

أ. مسافات:

الكلمة	معناها
القضاء	القدر
الفؤاد	القلب
سجلوا	أكتبوا
أشيائي	أمتعتي
الليل	الظلام
الحب	العاشق
الكحول	الخمور
الموت	القبور، التابوت
الجرح	الدم
الأعراس	الزغاريد
السكين	السلاح
المقلة	العيون، الجفن
القصيدة	الشعر
البكاء	الدموع
الورود	الربيع، الزهور
الرضيع	الولد، الطفل
الفصول	الخريف، الربيع

ب.السفر الشاق:

الكلمة	معناها
الليل	الظلام
أهواك	أحبك
العيون	مقلتي، أجفاني
الطيور	العصفور
القلب	الفؤاد
يكبر	ينمو
البكاء	الدموع
الجنين	الطفل، الصبي، البراءة، الولد
الجاني	قاتلي
فمي	شفتي
زقزقات	النغم
الثرى	الأرض
الأوجاع	الألم، العذاب، الهموم
تعود	تجئ، ترجع
النهار	الصباح
أنام	النعاس
الزنزانة	السجن
الدنيا	الحياة
ابتهاج	فرح

ج. البذرة واللهب:

الكلمة	معناها
البراءة	ولدي، الطفل
البحر	الموجة، الشاطئ
تلطمني	تصفعني
الحدائق	الزهور، المروج، الورود، الياسمين، الربيع
العصفور	الطير
الغناء	أغرد، اللحون
النهار	ضياء، المصباح
الليل	المساء، مظلمة
الأرض	التراب
الحمامة	الطيور، النسور
عيوني	مقلتي، الأحداق
أبحري	سافري، غوصي، أسبحي
قلبي	خفقاتي
قصيدة	أشعاري
نعله	يدوسها، الأقدام

نلاحظ أن الألفاظ في هذه الجداول تكررت بمعناها وليس بلفظها، إذ أن الشاعر يكرر اللفظ، بمعنى آخر ويعبر عنه بطريقة غير مباشرة، وهذا دليل على أن نفسية الشاعر مشحونة بأفكار لابد أن يبرزها ويخرجها للدارس بتراكيب متنوعة، إذ أن كل لفظة لديه تتفرع عنها مجموعة من المعاني فمثلا لفظة: "عينيك" لم يكررها بلفظها بل اختار لها مرادفات متميزة، وكذلك الحال بالنسبة للفظة "الطفل" الذي أوحى إليها بعدة معاني: ولدي، البراءة، الرضيع، واستعمال الشاعر لهذا التكرار يكون حسب سياق الكلام، ومقتضى الحال، وهذا ما يبين الثراء اللغوي الذي يملكه "نورالدين درويش".

كما نلاحظ تكرار بعض الألفاظ في دواوينه الثلاثة وأبرزها: الليل، القلب، الطفل، الورود...

وعبر هذه السلسلة من الأوصاف يتخذ النص في تحقيقه للانسجام، فهي ليست مجرد تكرارات تثقل النص، بل هي بمثابة بناء كلي للقصيدة، إذ يحاول الشاعر أن يجعل هذه الكلمات منتشرة في النص ككل.

والحق أن المدلول الشعري لا يمكن التعبير عنه في النثر لأنه يسمو بالعالم المفهومي حيث اللغة تؤثر دلالتها، ليس الشعر اللغة الجميلة لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشيء آخر[1].

---

[1] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ص 155.

الفصل الثاني

جماليات التشكيل البلاغي

الفصل الثاني: جماليات التشكيل الخيالي (البلاغي)

I. الاستعارة والتشبيه والكناية.

II. الرمز والأسطورة.

I. الاستعارة والتشبيه والكناية:

1. الاستعارة:

تعد الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر من قديمه إلى حديثه، سواء كان عربيا أو أجنبيا، وقد اختلف النقاد والبلاغيون في إعطاء تعريف لها، إذ تعرف بأنها:"ضرب من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه أو انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما، وهي قسمان:

- **التصريحية**: وهي ما صرح بلفظ المشبه به.
- **المكنية**: وهي ما حذف فيها المشبه به، ورُمز له بشيء من لوازمه"[1].

يعرفها العسكري بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[2].

ويعرفها القاضي الجرجاني بقوله: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف، بها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"

وعرفها مرة أخرى بقوله: "ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[3].

كما نجد عبد القاهر الجرجاني قد انتبه إلى خصائص الاستعارة قائلا: "فإنك لترى الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا والجسام الخرساء مبنية، والمعني الخفية بادية جلية"[4].

فالاستعارة إذن ليست وسيلة لتجميل الخطاب فقط، إنها مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب الشعري، لأنها جزء من بنية تصويرية تحدد العلاقة بين الفرد وعالمه، وتحدد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة لأخرى، وتؤسس الخطاب الشعري، كما تعد الاستعارة انعكاسا

---

[1] – يوسف أبو العدوس: المرجع السابق، ص 73.

[2] – أبو الهلال العسكري: الصناعيتين، الكتابة والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2، ص 274.

[3] – عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص 131، 132.

[4] – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2008، ط1، ص 249.

لطاقة تعبيرية ومعرفية وتخيلية أفرزهًا تراكم الأرصدة، رسمت حدودها ذات المبدع واعتقاداته وثقافاته وتاريخه الشخصي ومعجمه الذهني والطبيعي.

وقد عبر "نورالدين درويش" بالصور الاستعارية في عدد من قصائده، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عبقريته "فالاستعارة علامة العبقرية" كما ورد ذلك عن أرسطو[1]، وأعظم شيء هو أن تكون للشاعر قدرة استخدامها والسيطرة عليها، إذ يرفض أن يصبح شعره مجرد سرد للأحداث الواقعية، بل يأخذ المشاهد والأوضاع المحيطة به، ويبصمها ببصمة فنية خاصة حتى يخرجها في أحسن صورة والرقي بها إلى أفضل مستوى.

يتجه عملنا في هذا المستوى من البحث إلى دراسة الاستعارة الشعرية في نماذج من شعر "نورالدين درويش"، ومحاولة الكشف عما بداخلها، ومدى مساهمتها في بناء العالم الكلي والتخيلي للقصيدة.

ومن النماذج الاستعارية في شعر "نورالدين درويش":

مضت الرياح، جراحنا لم تلتئم
الحرب ألقت آخر الأوزار
ما زلت حيا، والجزائر لم تزل
عربية العينين والأشفار[2].

في قول الشاعر "والجزائر لم تزل عربية العينين والأشعار"، يشبه الجزائر بامرأة عربية جميلة العينين والأشفار، فذكر المشبه وحذف المشبه به (المرأة) على سبيل الاستعارة المكنية، وهي كناية عن العروبة.

ونجد في قوله أيضا:

أبحري فيّ بعيدا لا تخافي
أنا لا آكل حوتي
جربي حظك غوصي في جروحي
شيدي العملاق في أغوار روحي[3].

نجد في قوله "أبحري فيّ بعيدا لا تخافي" يشبه نفسه بالبحر الذي يحمل في أعماقه الكثير من الأسرار والخبايا، فحذف المشبه به (البحر) وأبقى على أحد لوازمه وهي (الإبحار) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] – برهم لطيفة: مفاهيم الصورة الشعرية، منشورات اتحاد العرب، 2000، ص 147.

[2] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 19.

[3] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 32.

وكذا في قوله: "أنا لا آكل حوتي" استعارة شبه فيها نفسه بالحوت الكبير الذي ينقص على الحوت الصغير، دون رحمة أو شفقة، إذ حذف المشبه به (الحوت الضخم) وأبقى قرينة دالة عليه.

وفي قوله:

نرسم أحلامنا فوق سطح القمر
وها نحن رغم الجراح
نسافر في حزننا السرمدي
وفي حبنا الظاهر المستتر[1].

أخذ الشاعر تعبير "نرسم أحلامنا فوق سطح القمر" وشبه سطح القمر كأنه ورقة يرسم عليها أحلامه، وكأنه فنان يجسد مشاعره الداخلية على تلك الورقة، حيث حذف المشبه به (الورقة) وترك قرينة تدل عليه هي الرسم على سبيل الاستعارة المكنية.

كما نجده يقول في قصيدة "هذا دمي... هذه صورتي":

أنا ابن المدينة
لا أعرف الريف لكنني أعشق الأرض
أورثني الطير سر الغناء
أغرد حين أشاء
وحين تضيف بي الأرض...
حين تصوب نحوي البنادق[2].

حيث شبه الشاعر شخصه بالطير الذي يتعلم سر الغناء ويغرد في أي وقت يشاء، إذ ذكر المشبه به (الطير) وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول أيضا:

صحت في حلكة الليل
ناديت ناديت
نادى الفؤاد و لم تسمعوه
فمن غيركم يا ترى يسمعه

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 20.

[2] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 40.

جاءت الاستعارة هنا مكنية، فقد شبه الشاعر الفؤاد وكأنه إنسان يصرخ في الليل الحالك دون أن يجد من يسمعه أو يبالي بصراخه، فحذف هنا المشبه به (الإنسان) وترك قرينة تدل عليه (نادى).

ويقول أيضا:

كبر الجرح وانتفخ الجفن والليل طال
عجز الشعر عن وصف قاتلي
إنني متعب
أيها اللغز يا غدي المنتظر[1].

الشاعر هنا يصف الحالة التي وصل إليها جراء الظلم الذي لحق به، إذ شبه الشعر (المشبه) بشاهد يشهد في جريمة، كان الشاعر ضحيتها، فحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك قرينة تدل عليه وهي "القدرة على الوصف" ووظفه "درويش" مصطلح الشعر لأنه المتنفس الوحيد الذي يتنفس من خلاله الشاعر.

وكذلك في قوله:

أهو وجهك أم وجهي يحاصرني
قل لي بربك من منا رأى الثاني
أراك تبكي، دموعي الآن تجرحني
ما سر حزنك، بل ما سر أحزاني[2].

نلمس في هذا المقطع نوعا من الحزن والأسى، ويظهر من خلال بعض الألفاظ الحزينة مثل (تبكي، دموعي، حزنك، سر أحزاني)، ونجد الاستعارة في قوله: (دموعي الآن تجرحني)، شبه الدموع بخنجر يجرحه فيجعله يترف، وهذه الصورة تعبير عن الدموع عندما تنهمر على وجنتيه فتترك أثر هذا الجرح.

ونجده في قصيدة "صحوة حلم" يقول:

وقالت الريح في عصفي أخبئها
وقالت الشمس لا بل هي في رحمي

---

[1] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 22.

[2] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 46.

الموج قال، وقالت صخرة سقطت
ليلى هنالك خلف البحر والقمم[1].

استعار صفة الكلام لمظاهر الطبيعة "الريح، الصخرة، الشمس، الموج"، وجسدها في صورة إنسان يتحدث ليشكل بذلك حوارا بين مظاهر الطبيعة.

من هذا المنطلق يتبين لنا أن وظيفة الاستعارة جمالية حققت الترابط والانسجام بين عناصر القصيدة

2. التشبيه:

منذ أن كان الشعر والتشبيه صورته وعماده الذي يرتكز عليه، لأن العلاقة بين النص والقارئ قائمة على صورة المشابهة، ومهما كانت نوعية الصورة، يبقى التشبيه هو المنبع الأصلي الذي تستلهم منه العلاقات التي يتم من خلالها اتخاذ المعنى من الواقع العادي إلى الواقع التخيلي لدى الشاعر، وإذا اعتبر التشبيه بأركانه الأربعة من الصور القديمة فهذا لا يعني أنه لم يعد له دور هام في عملية التأثير على القارئ الحديث.

التشبيه لغة:

التشبيه في اللغة هو التمثيل، شبه، الشبه والشبه والتشبيه: المثل، والجمع أشباه وأشبه النشء ماثله[2].

التشبيه لغة التمثيل، شبه، الشبه والشبه والتشبيه لغة التمثيل، يقال: هذا شبه هذا أو مثيله، وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة.

التشبيه اصطلاحا:

إلحاق أمر "المشبه" بأمر "المشبه به" في معنى مشترك "وجه الشبه" بأداة "الكاف، وكأن وما في معناهما" لغرض "فائدة"[3].

والتشبيه هو تقريب شيء من شيء آخر يشترك معه في صفة أو أكثر بواسطة أداة ظاهرة أو غير ظاهرة[4].

---

[1] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 59، 60.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)، 1990، ط1، مج 13، ص503.

[3] – أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1993، ط3، ص 63.

[4] – دراجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، 2005، دط، ص 89.

لقد تعددت تعاريف التشبيه عند الكثير من الأدباء والنقاد محاولين في ذلك الوصول إلى مفهوم محدد يغني ويقنع كل مستفسر عن ماهيتها، ومن بين تلك التعاريف ما يلي:

فابن رشيق مثلا يعرفه بقوله: (التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خدّ كالورد"، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه"[1].

وتحدث ابن طباطب العلوي عن طريقة العرب في صناعة التشبيه كما قدم مفهوما له بقوله: "فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[2].

و لم يخرج عبد القادر الجرجاني هو الآخر عن هذا المفهوم، غير أنه أضاف العلاقة بين طرفي التشبيه، يقول: "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين"[3].

ولابد للتشبيه أن يوجد في صورة كاملة تتألف من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وهي أركان التشبيه، وقد وردت عدة أنواع للتشبيه منها التشبيه التمثلي والتشبيه البليغ وكذلك التشبيه الضمني وغيرها من التقسيمات التي أدرجها البلاغيون، غير أنهم يرون أن أرقى هذه الأنواع ما حذف منه وجه الشبه وأداة الشبه وأسماها من الناحية الفنية لأن حذف وجه الشبه يوحي باتحاد طرفي التشبيه.

---

[1] – عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004، ص 46.

[2] – ابن طباطب العلوي: عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، 1956، ص11.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1988، ط1، ص 78.

فائدة التشبيه:

إيضاح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار، ألا ترى أنك إذا قلت "علي كالأسد" كان الغرض أن يبين حال علي، وأنه متصف بقوة البطش وشدة المراس وعظيم الشجاعة وما إلى ذلك من أو صاف الأسد البادية للعيون[1].

وقد كان للتجربة الشعرية عند "نورالدين درويش" واقع تلمس بعض الصور التشبيهية في شعره، كما اعتبر التشبيه علاقة أساسية من العلاقات التي ينبني عليها الخطاب، ولنا أن نوضح بعض النماذج التي ورد فيها التشبيه منها قوله:

خطأ أن تسأليني
كلهن خفقاتي
كل حرف جزء من حياتي
كل بيت جينة تحوي رؤاي وصفاتي
كلهن بصماتي[2].

يظهر التشبيه بليغا حيث جعل القصائد عبارة عن نبضات قلبه التي تمده بالحياة، فلا غنى له عنها ولا حياة له من دونها، وكل حرف فيها يمثل جزءا منه، كما شبه البيت الشعري بالجينات الموجودة في جسم الإنسان وشبه القصائد بالبصمات والملاحظ هنا أنه جمع بين المشبه والمشبه به كأنهما شخص واحد.

وفي قوله:

وأنا في بحر لجي
من أين أجيئك يا بلدي
النسر الكاسر من فوقي
والقرش الجائع من تحتي
وأنا وحدي
كالقارب أسبح في بحر من غير شراع[3].

---

[1] – أحمد مصطفى المراغي: المرجع السابق، ص 213.

[2] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 29.

[3] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 13.

استهل الشاعر هذا المقطع بالاستفهام الذي يعبر عن حيرته وأرقه وهو يحاول البحث عن أجوبة تفسر واقعه المرير، وقضية الوطن هي المحور الأساسي التي عالجتها أغلب قصائده، لذلك شبه الشاعر نفسه بالقارب الذي تحطم شراعه وأصبح مثل ورقة في مهب الريح تعبيرا عن الجهل السائد في بلده، وماضيا نحو مستقبل مجهول.

وفي قصيدة "أنت مشكلتي" نجده يقول:

أنا أنت لو سألـــوا الدوي أنا
غضب الشعوب وأنت حنجرتي
بك يهتف القلب الضرير فلا
تستسلمي، أنا بعـــــد لم أمتِ[1]

مما يلفت انتباهنا في هذه الصورة هو تكرار الضميرين (أنا، أنت) وهذا التكرار عبارة عن تأكيد، وهو تشبيه بليغ حيث يحصر الحوار بينه وبين المتحدث إليه، ولا يترك المجال لدخول أي عنصر آخر، فقد شبه هذه المرأة بحنجرته التي يصرخ بها أثناء الغضب، وشبه القلب الضرير بإنسان يهتف.

أما في قوله:

طلعت من عباءة الفناء كالمسيح
ألقيت بي في حفرة آمنة الظلال
لأسكن الأبد
ولا أحد... إلا الأحد[2].

شبه الشاعر نفسه بالمسيح عيسى ابن مريم الذي نجى من عملية الصلب، ليبعث في الآخرة من جديد، ويظهر لنا هذا التشبيه قوة الشاعر ورفضه للانهزام وهو تشبيه بليغ، حيث استوفى جميع عناصر التشبيه.

وفي قول آخر:

تطول المسافة
يأكل من لحمنا الجوع

---

[1] - نورالدين درويش: مسافات، ص 34.

[2] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 56.

نذبل كالعشب[1].

في عبارة (نذبل كالعشب) نجد المشبه (الإنسان) كأنه نبات يذبل نتيجة للأوضاع المزرية التي يتخبط فيها المجتمع، وأداة التشبيه حاضرة (الكاف) ولكن يغيب المشبه وترك قرينة دالة عليه هي (نذبل).

ويقول أيضا في قصيدة "البذرة واللهب":

فابتهلي وغردي
كالطير في الغصون
بأجمل اللحون[2].

شبه الشاعر في هذا المقطع المرأة وكأنها عصفور ينشد أجمل الألحان، فحذف المشبه (المرأة) وذكر المشبه به وهو الطائر، داعيا إياها إلى الفرح والتفاؤل بالحياة.

وفي قوله:

أنا المعذب في حزني وفي فرحي
أنا المكابد في صمت أنا الضجر
أنا الدموع التي تبكيك دائمة
أنا الأغاني التي غنتك والوتر[3].

هذه الصورة من أروع وأبرز الصور الشعرية، وفي هذا المثال حذفت كل أدوات التشبيه فكان بليغ، حيث أن المشبه هو المشبه به ذاته، فقد جعل نفسه هو الدموع والأغاني، وإذا تأملنا في هذين اللفظين نجدهما حالتين متناقضين لكن هذا الاختلاف أقرب إلى تجسيد المشاعر الإنسانية أكثر من التناقض ذاته.

ومن التشبيه البليغ نجد أيضا في قوله:

أنا البريء، أنا الأشعار تشهد لي
الحبر أعلن منذ البدء إيماني[4].

جعل الشاعر نفسه هنا، وكأنه الأشعار التي تعبر عنه وتشهد حياته فاستطاع أن يجمع بينه وبين الأشعار، ويبين أنهما شيء واحد.

---

[1] - نورالدين درويش: مسافات، ص 19.

[2] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 47.

[3] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 39.

[4] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 47.

وفي قوله:

أنا وأنت مواقيـــــتي مبعثـــرة
بيني وبينك هذا اللغـــــز أعياني
كأننا السجن والمسجون نحن معا
كأنك الدمع والأجفان أجفاني[1]

استعمل "نورالدين" تعبيرا ثنائيا كـــ"السجن والسجون" و"الدمع والأجفان"، وكل منهما يلازم الآخر، فلا نستطيع تصور المسجون بدون سجن ولا الدمع بدون أجفان، فقد شبه المرأة (مشبه محذوف) بالدفع، وذكر أداة التشبيه (كأن)، فلا حياة لهذه المرأة بدونه.

وخلاصة الحديث أن الصورة التشبيهية تعدّ ركنا من أركان عمود الشعر، فالصورة التشبيهية قادرة على تحويل أشياء مجردة في الواقع إلى أشياء خيالية، ولكي تقرر هذه الصورة لابد من عنصر المقاربة في التشبيه، وهذه الشعر دائما هو توضيح وتبين المعاني من أجل تقريبها أكثر إلى ذهن القارئ.

3. الكناية:

الكناية لغة أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وقد كنيت بكذا عن كذا أو كنيت إذا تركت التصريح به

أ. المعنى المصري الذي هو فعل المتكلم، أعني ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته معه.

ب. اللفظ المستعمل فيما وضع له، لكن لا ليكون مقصودا بالذات، بل لينتقل منه إلى لازمة المقصود لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي، وعلى هذا التعريف فهي حقيقة لاستعمال اللفظ فيما وضع له، لكن لا لذاته، بل لينتقل منه إلى لازمة فمعناه مراد لغيره مع استعمال اللفظ فيما وضع له، واللازم مراد لذاته، لا مع استعمال اللفظ فيه، فهو مناط الإثبات والنفي والصدق والكذب[2].

فإذا كانت بلاغة الشعر كما يقول أبو حيان التوحيدي: "أن يكون نحوه مقبولا، والمعنى من كل ناحية مكشوفا، واللفظ من الغريب بريئا والكناية اللطيفة"[3].

---

1 – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 46.

2 – أحمد مصطفى المراغي: المرجع السابق، ص 301.

3 – ناصر لوحيشي: الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة إبداع الثقافية الوطنية، قسنطينة، الجزائر، العدد الأول يناير– فبراير 2002، ص 8.

هذه بعض النماذج التطبيقية التي وظفت الكناية فمثلا في قوله:

في القرن الواحد والعشرين أرى جبلا
ما بين الشاطئ والجبل الممتد شعاع
وأنا في بحر لجي[1].

في عبارة "وأنا في بحر لجي" كناية عن الضياع الذي يعيشه الشاعر حيث فقدت نفسه الإحساس بالاستقرار.

ويقول في قصيدة "وحدي أواصل":

أيها الأصدقاء الأعزاء شكرا
فقد خنتم النبض
بعتم دمي في الخفاء إلى صاحب القبعة
آه، كم مرة تذهبون
وكم مرة ترجعون[2].

هذه الصورة توضح ألم الشاعر جراء خيانة أصحابه له، وهذا من خلال عبارة "خنتم النبض"، "بعتم دمي في الخفاء" فهي كناية عن الخيانة والغدر، أما بالنسبة لقوله "صاحب القبعة" فهي كناية عن صاحب السلطة أو المسئول.

ويقول في مقطع آخر:

أخرجي السكين من صدري
خيولي غير قادرة على قهر الرياح
لا تحزني أماه لن ألقي سلاحي[3].

فعبارة "خيولي غير قادرة على قهر الرياح" كناية عن الضعف وعدم القدرة على المواصلة، ثم يتبعها بكناية أخرى تؤكد شجاعته وعدم استسلامه لهذا الضعف وذلك من خلال قوله "لا تحزني أماه لن ألقي سلاحي".

---

[1] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 12.

[2] - نورالدين درويش: مسافات، ص 24.

[3] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 60.

كما نجد الكناية في قصيدة "سرتا" في قوله:

سرتا أيا قبلة العشـــــاق ها أنذا
أعودها أنذا قد عــــدت ضميني
ضمي حبيبا أتاك اليـــــوم معتذرا
وذكريه بأي العصر والتيـــــــن
...
أهواك سرتا، أجل أهواك ملء دمي
لا ذلك البعد لا الترحال ينسيني[1].

وكلها كنايات تنصب في موضوع واحد هو حبه الشديد لـــ"سرتا" وتعلقه بها.

وفي قوله:

أيقظتني الزغاريد والأغنيات
قبل أن أسأل الناس فاجأني بالرسالة ساعي البريد
قال لي انهار عرش الكبار
قال مسترسلا في الحديث انجلى الليل
يا سيدي النصر لاح[2].

نجد في قوله "انهار عرش الكبار" كناية عن سقوط السلطة المستبدة، و"انجلى الليل" كناية عن زوال الظلم ومن جهة أخرى هي كناية عن النصر.

---

[1] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 24.

[2] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 29.

II. الرمز والأسطورة:

1. الرمز:

الرمزية عند العرب:

عرف العرب الرمزية بنوعيها العام والأدبي، أما الرمز العام فهو شائع في أديه شعرا أو نثرا، على اختلاف عصوره، وقد رأينا تعريفه عندما تصدينا لبيانه في الأدب العربي فعلمنا أنه تعبير غير مباشر من فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة ولاحظناه حينئذ أنه يكمن في التنبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي وفي المأساة والقصة وفي أبطالها، وذلك لأن الناس قد لجأوا ليبرزوا قيمة الفكر بواسطة الاستعارة الحسية ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفيين، وفي الأديان من أغراضهم كذلك التوقي به من الأذى[1].

والرمزية بمعناها الدقيق هي طريقة أدبية تمتاز بكثرة مؤلفات ذات معنيين، أعني بذلك أن رمزيتها تعتمد على القصة الأسطورية أو المجاز والاستعارة، وبصفة عامة كانت حقيقتها تتميز برد فعل على حقبة سابقة، وكان الشعراء فيها مهتمين بإصابة المعنى وتدقيقه مع مراعاة الواقع، وهكذا اتجه الفن نحو الحلم والأسطورة ليأخذ منها مواضيعه، واجتهد أهله أن يعطوا لمؤلفاتهم معنى موغلا في البعد وذلك باستيحائهم معانيهم من الأفكار الفلسفية والدينية[2].

تعريف الرمز:

يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي، وفي القصة وفي أبطالها، اتخذه الناس قديما ليبرزوا قيمة الفكرة بواسطة الاستعارة الحسية أو ليخفوها، ومن غايته كذلك تزيين الفكرة وتجنب الاعتراف الشخصي، وذلك أن يظهر المؤلف مأساته في قالب موضوعي سواء كان القالب حكاية أو بطلا شبيها.

من أنواع الرمز المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنايات والأمثال التي تدور حول الحيوانات والأساطير في ديانات الوثنيين والقصائد الملحمية والأقاصيص والحكايات[3].

لقد حفل الشعر الحديث كثيرا بالإيحاء عن طريق الصورة والرمز:

---

[1] – موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 195.

[2] – موهوب مصطفاوي: المرجع نفسه، ص 138.

[3] – موهوب مصطفاوي: المرجع نفسه، ص 136-193.

"وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة" وليست الصورة العادية بصالحة لأن تكون رمزا، لأن الرمز ليس الكلمة المفردة التي لا تستطيع نقل حقائق عامة، بل هو يعتمد أولا وأخيرا على السياق وهو ابن السياق وأبوه، ولا يحقق الرمز شيئا إذا أقحم على العمل الأدبي دون أن يستدعيه سياقه "فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق" الذي يعمل فيه، ويكون معه مجالاته الإيحائية وهي المقصود من وراء الاتكاء على الرمز، فمن "أجل مزيد من التماسك الداخلي للقصيدة الحديثة، طرح الشعر المعاصر مسألة الرمز الشعري، بوصفه البنية التي تصب في داخلها عناصر القصيدة مجتمعة، ولأجل ذلك يكتسب السياق الذي يرد فيه الرمز أهمية خاصة، ويكون سببا مباشرا في نجاحه أو إخفاقه، في إثراء التجربة الشعرية، وتزجيه الحالة الشعورية التي يعانيها المبدع، "لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم الشعرية، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه".

والرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية، التي يعانيه الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا، فالتجربة الشعورية وسياقها في الشكل والظهور هي التي تستدعي الصور والرموز، وتحدد كيفية التعامل معها وطريقة توظيفها وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية، فالرمز لا يكون مضافا إليها أو ملحقا بها مهما كانت طبيعة هذا الرمز وعمق تجدره فنيا أو تراثيا، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز، ولا قدمها.

ويمكن التمييز بين الرمز الأدبي والرمز العلمي، فالرمز العلمي "ليس إلا أداة تُيسر الفكر وتشير إلى الأشياء"، وتسعى إلى التقريب والتركيز والإيجاز، فهو "وسيلة استكشفها الإنسان... عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة موجزة"، فطبيعة الرمز العلمي أنه يشير إلى موضوع دون أن يرتبط به، فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية، بخلاف الرمز الأدبي الذي يعتمد الإيحاء والإثارة، ويقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة، فالعلاقة فيه علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر، وتتداخل مكونات الرمز بحيث لا يمكن الفصل بينها وتحديد كل منها، إذ ليس مدار الرمز الأدبي على فكرة ووجدان معلوم التميز، ومتى استطعنا أن نفرق بين شيئين كلاهما محدد، فلسنا بسبيل منه، وبهذا المفهوم يمكن تحديد الرمز الأدبي "كلمة أو عبارة أو تغيير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة".

ويتم توظيف الرمز توظيفا فنيا ناجحا يتفق والتجربة الشعورية التي يعالجها المبدع، فمهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة

الحالية لكي تسهم في إثراء القصيدة، وتعزز تأثيرها، فالفكرة التي قد تبدو مسطحة وعادية قد تتبدل حالها عند صياغتها صياغة رامزة موحية، فتكتسب أبعادا أو أغوارا لم تكن متوافرة فيها من قبل، وهذا ما يجعل الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعري[1].

لقد تناول "درويش" أنواعا كثيرة من الرموز في شعره وتتمثل:

أ. رموز تتعلق ببعض الأماكن:

ذكر "نورالدين درويش" الكثير من المكنة، ولكن قسنطينة، سرتا، الأوراس... هي الأماكن الأكثر حضورا في مخيّلته، وفرضت نفسها في شعره وتكررت في قصائده بإلحاح، وكانت دلالتها وأوصافها متنوعة، ولكنها تجتمع جميعا في كونها رموزا تظهر الوطن جليا بأسمى معانيه.

يقول في قصيدة "سرتا":

أهواك سرتا أجل أهواك ملء دمي
لا ذلك البعد لا الترحال ينسيني
أهواك جهرا أمام الناس أعلنهـــا
أهواك سرا أخاف الغير يغويني[2].

افتتح الشاعر مقطعه بكلمة (أهواك) وكررها وهذا دال على شدة حبه وتعلقه بقسنطينة، لأنه ابن مدينة الجسور المعلقة، وقسنطينة بالنسبة للشاعر هي رمز الاستقرار والثبات، لأنه ولد فيها وتعلقت روحه بها.

وفي قوله:

يؤتك الله أجر الهوى مرتين
قسنطينة اختارت العاشق الأبدي
قسنطين ماتت
ولم يبق منه سوى الذكريات[3].

---

1 – محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، ص 52-59.

2 – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 25.

3 – نورالدين درويش: مسافات، ص 45.

كما تحدث الشاعر عن أماكن موجودة بقسنطينة في قوله:

لعل الذي قيل مات اختفى
بين غاباتها والجسور
لعله حين استغاث بها[1].

وهنا يقصد الجسور المعلقة الموجودة بكثرة في مدينة قسنطينة.

كما نجده يقول في قصيدة "يحسدني":

قد يحسدني إن بحت النادل في مقهى
"البوسفور"
وفي "النادي"[2].

الشاعر هنا يشير إلى مقهى البوسفور، والنادي الذي يلتقي فيه الأدباء والمثقفون.

كما كان الشاعر متأثرا بقضايا بعض البلدان، مما دعاه إلى معالجتها في شعره، ومثال ذلك:

عن الانقلابات
عن غيمة حجبت شمسنا
عن النار والعار في البوسنة
أحدثه عن فلسطين، لبنان، إيران، أفغان،
رقان، إريتيريا
وعن الجوع
عن موت أطفال صوماليا[3].

وكذلك في قوله:

منددين ساخطين حاملين راية العراق
المجد للعرب
للقدس والعراق

---

1 – نورالدين درويش: مسافات، ص 41.

2 – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 6.

3 – نورالدين درويش: مسافات، ص 14.

وحينما توغل الطوفان

وفرطت بغداد في بغداد[1].

هذه المقاطع عبارة عن متتاليات وجمل تتسق بعضها مع بعض في بناء مجموعة من الإحباطات، والانكسارات التي ألمت بالأمة العربية وبعض الدول الأخرى، وقد أخرجها الشاعر في هذا المقطع رسما لشظايا تمثل كل شظية شبرا منها، لذلك فبنية الخطاب الشعري تحمل طياقما بنية الوعي بالأمة ككل.

وفي قصيدة "أين العروبة يا عرب" يقول:

أوراس يا جبل المليون من بطـــل

ما زال من جعبتي التوحيد ينسكب

ما زالت في نظر الأبطال مشتعلا

في الهول نلقاك في الميـــدان تلتهب[2].

الشاعر هنا يصرخ باسم (الأوراس) وهو هنا مشبع بآلام الناس الذين حملوا كفاحهم وشهادقم فأصبح يعبر عنهم، ويحفظ تاريخهم، وعليه يصبح المكان في هذا المقطع محملا بروح الجماعة "يا جيل المليون من بطل"، و لم يعد خطابا احتفاليا.

لقد اكتسب المكان رمزيته داخل الخطاب الشعري لدى "نورالدين درويش" في حين لم يرق إلى هذه الدرجة عند الشعراء الآخرين، والذين تعاملوا مع المكان تعاملا فنيا، أما "درويش" فقد وظف المكان باعتباره أحد مجليات الإبداع الإلهي مستعملا في ذلك أسلوب الاستفهام تارة والوصف تارة أخرى، ليزيد القارئ دهشة والنص رمزية.

ب. رموز مستمدة من القرآن الكريم:

رغم التحرر الذي عرفه الشعر في عصرنا هذا إلا أن الشاعر "درويش" لم يتأثر بهذا التحرر، وبقي محافظا، وكان الجانب الديني باديا عليه من خلال بعض قصائده، وهذا يُنمُّ عن ثقافته الإسلامية الواسعة يقول في قصيدته "إقرئي شعري عليّ":

ذكريني

ربما الذكرى تفيد

تبعث العملاق فيّ من جديد

---

[1] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 50.

[2] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 16.

دثريني برذاذ الكلمات
وأزيحي ذا الكفن[1].

وفي قصيدة "البذرة واللهب" يقول:

من شهقة موصولة بالدف والوتر
من رغوة الكؤوس في شواطئ المجون
دثرتها بجبة الأمل[2].

استلهم "درويش" مقاطعه هذه من حادثة الرسول صلى الله عليه وسلم، لما جاءه جبريل بالوحي، فعاد إلى خديجة وهو يقول: "دثريني، دثريني" وكان الرسول صلى الله عليه وسلم في حالة ذهول مما رآه تلك الليلة.

ويقول أيضا:

وضعت على كتفي الحمامة بيضها
وعلى فمي نسج الشباك العنكبوت
وتعالت الأصوات غرد
مثلما اعتدناك من أبد الدهور
...
إن التي غنيتها انتبذت مكانا في السماء[3].

استهل "نورالدين درويش" قصيدته بقصة الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء، هربا من ظلم قريش، فنسجت العنكبوت خيوطها، ووضعت الحمامة بيضها، وكان ذلك من حكمة الله عز وجل لحماية الرسول عليه الصلاة والسلام، وقد اتخذ "درويش" من هذه القصة ليعبر عن فقدان الحرية في التعبير، وختم مقاطعه هذه بالتعريض لقصة مريم في قوله تعالى: «واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا»[4].

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 30.

[2] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 46

[3] – نورالدين درويش: مسافات، ص 11-12.

[4] – سورة مريم: الآية 16.

وفي قوله:

وأنا وحدي
كالقارب أسبح في بحر من غير شراع
مرج البحرين الماء هنا سم
وهناك بلا طعم
الموجة تلطم خدي[1].

هذه المقاطع مستمدة من قوله تعالى في سورة الرحمان:

«مرج البحر يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان»[2] .

هذه الآيات تدل على قدرة الله تعالى والتي تتجلى في التناقض الموجود في الطبيعة منها البحر الذي جعل الله سبحانه وتعالى نصفه مالح ونصفه حلو ورغم التقائهما لا يختلطان، وهذا ما يرمز إليه "درويش" من خلال التناقض الذي يعيشه المجتمع، والذي تعذّر على "نورالدين درويش" التعايش معه.

وفي قوله أيضا:

ولدي رأيت النار تلتهم القبور... وكنت أشبه بالرماد
ولدي رأيتك كنت عيسى في المنام
وكنت مريم
وامتد بي الحلم الغريب،
رأيت امرأة يطاردها غريب[3].

من خلال هذه الأبيات يتبادر إلى أذهاننا مباشرة قصة سيدنا "عيسى" عليه السلام والعذراء مريم الباتول، إذ كان معجزة الله في خلقه لتطهير أمه من الأذى الذي ألحقه بها قومها وهي مثال المرأة العفيفة، وهذا هو المقصود من هذه البيات، إذ يحاول الشاعر أن ينقذ شعبه ويخلصه مما يعيشه.

ونجد أيضا قوله في قصيدة "عيون أمي":

وبداخل التابوت مأتم
وعيون أمي لا تكف عن السؤال

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 16.

[2] – سورة الرحمن: الآية 19-20.

[3] – نورالدين درويش: مسافات، ص 59.

هذا قميصي قد من دُبر... وتلك صحيفتي
أماه أين جريمتي[1].

تشير هذه الأبيات إلى قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام مع زليخة زوجة العزيز، حين راودته عن نفسها، فأثبت الله براءته من خلال القميص الذي قد من دبر، فيوسف رمز العفة والجمال والبراءة، والشاعر هنا يناجي الله ويشكو أمه الظلم الذي لحق به.

ويقول في قصيدة أخرى:

قد عاد من بعيد
وجدتني معلقا... ممزق الأزرار
فصحت يا أب لهب
أيتها العجوز يا حمالة الحطب
أما لكم سوى السياط...[2].

كل من أبي لهب وزوجته "حمالة الحطب" رمز الأذية والظلم، إذ ألحقا الظلم بالرسول صلى الله عليه وسلم في بداية رسالته، والشاعر هنا يرمز بهما إلى الحكام والسلطات العليا التي تلحق الأذى بالشعوب أكثر من السهر على راحتها.

ويقول في قصيدته "بكما معًا أو لا أسير":

فرأيت في سفري النخيل...
رأيت أنهارا وأنهارا وأكوابا دهاق
ورأيت فاكهة وأبًّا طعمه حلو المذاق
ورأيت ناسا فاكهين
سألت في شغف ترى؟
من هؤلاء وهؤلاء
من تلكما؟[3].

---

[1] – نورالدين درويش، المصدر السابق، ص 56.

[2] – نورالدين درويش، البذرة واللهب، ص 54.

[3] – نورالدين درويش، مسافات، ص 81.

استمدت هذه البيات من قوله تعالى في سورة النبأ:«وكأسا دهاقا»[1]، وقوله أيضا: «وفاكهة وأبًّا»[2]، إذ اتخذ "نورالدين درويش" أوصاف الجنة ونعيمها ووظفها في شعره، وكما عودنا الشاعر على تساؤلاته الدائمة في نهاية مقاطعه وهذا يدل على التضارب الموجود في نفسه.

ويقول أيضا:

أتيت من آخر الدنيا على عجل
ليستظل دمي المفجوع بالهدب
هذي يدي حدقي بيضاء ناصعة
من غير سوء وذا قلبي بلا ريب[3].

نجد في القرآن الكريم قوله تعالى: «واضمم يدك إلى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية أخرى»[4].

استوحى الشاعر جملة "بيضاء ناصعة" من قصة سيدنا "موسى" عليه السلام، حين تضارب مع رجل فقتله، وحتى يخلصه الله من إثم قتل النفس، ويزيل عنه أثر هذه الجريمة نزل قوله تعالى في سورة طه.

وخلاصة القول أن الألفاظ الإسلامية التي استقاها الشاعر من المعجزة الخالدة "القرآن الكريم"، وكما رأينا سابقا كان له الأثر الكبير في تكوين ثقافة الشاعر العربية والذي نحت منه صوره وتعابيره وتجلى بشكل واضح في لغته الشعرية.

ج. رموز مستمدة من الحديث الشريف:

من خلال تحليلنا لبعض القصائد وجدنا أن "نورالدين درويش" أورد بعض الإشارات المستمدة من الحديث النبوي الشريف، ففي قوله:

أن تاريخ البطولة في ذهني
صاغته في الزمن الحروب
منذ البداية
منذ ميلاد الحقيقة في دمي

---

[1] – سورة النبأ: الآية 34.

[2] – سورة عبس: الآية 31.

[3] – نورالدين درويش: مسافات، ص 31.

[4] – سورة طه: الآية 22.

وأبي يعلمني السباحة والرماية والركوب[1].

من خلال هذه البيات يحاول الشاعر أن يبين المبادئ التي أشار إليها الرسول صلى الله عليه وسلم لتربية النشء عليها من أجل مجابهة الظروف الصعبة والذود عن الأمة العربية والإسلامية، وذلك من خلال قوله صلى الله عليه وسلم: "علموا أبنائكم السباحة والرماية وركوب الخيل".

كما نجد قوله:

أذكركم واحدا واحدا
آه لكنني لن أبوح
أنتم الطلقاء إذهبوا
سأظل هنا[2].

تلميح إلى يوم فتح مكة، حيث كانت هناك مجموعة من الأسرى سألهم الرسول صلى الله عليه وسلم: "ما أنا فاعل بكم"، فقالوا: أخ كريم وابن أخ كريم، فقال صلى الله عليه وسلم: :إذهبوا فأنتم الطلقاء".

وفي هذا رمز للتسامح والعفو عند المقدرة من طرف الرسول صلى الله عليه وسلم، والشاعر هنا يتخذ من الرسول عليه الصلاة والسلام قدوة ويكون كريما حتى مع من أذوه.

مما سبق يمكن القول أن الشاعر قد اتخذ من القرآن والحديث منهلا عذبا وواسعا وارتشف من رموزهما، ويظهر ذلك من خلال دواوينه، وهذا يدل على ثقافته الإسلامية الواسعة وتمسكه بدينه.

د. رموز مستمدة من الطبيعة:

عبر "درويش" عن حالته الوجدانية عن طريق بعض الرموز في شعره، والتي تشكل ظواهر طبيعية: الأعاصير، الليل، الأمواج، البحر، الريح، الغيوم... وهذه الرموز لها قدرة كبيرة في التعبير عن المعاناة والمخاوف التي تصيب الشاعر ويتجلى ذلك من خلال الأمثلة التالية:

يحدثني دائما عن هواه
عن البحر،
عن نجمة في السما لا ترى،
عن فتاة تغار الجميلات منها

---

[1] - نورالدين درويش: مسافات، ص 29.

[2] - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 26.

ومنها يغار القمر[1].

اقتبس الشاعر بعض صور الطبيعة، فمثلا في هذا المقطع من قصيدة "أغنية الحب والنار" نجد: البحر، النجمة، السماء والقمر، وهو يعبر من خلالها عن فرحته وتفاؤله.

وفي قوله:

تطول المسافة

تضعف أبصارنا

هاهنا غيمة

وهناك ضباب

تطول المسافة،

يخترق الرمل أسماعنا

لم نعد نسمع الآن إلا صدى الريح تجري... [2].

وهو هنا يستعمل: الغيمة، الضباب، الرمل، الريح، وهذه الأوصاف تدل على الوضع السيئ الذي آل إليه المجتمع.

كذلك نجد قوله في قصيدة "عيون أمي":

وعيون أمي نائمة

للريح صوت كالعواء وليت للأبواب قفلا

وأنا وحيد...

من سيحرسني إذا ما نمت ليلا

صيف على جسدي تبخر،

من سيطفئ هذه الجمرات يا أمي؟

ومن سيمدني ماء وظلا[3].

نجد "درويش" قد استعان أيضا بمفردات الطبيعة لتعينه على التعبير عن حبه وألمه واشتياقه لأمه، وهو يصف هنا مرارة الفراق جراء فقدانه لأغلى وأعز إنسانة على قلبه وهي نبع الحنان.

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 13.

[2] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 18.

[3] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 63.

ونجده في قوله:

الموجة تلطم خدّي، تلطمني
أتقيأ ماء، أبلع ماء، أبصق في وجه الأنواء
فتصفعني
...
أتقدم نحو الشاطئ والجبل الممتد
فأسمع صوتا يهتف بي
أتشجع أكثر أسبح أسبح
أخترق الأمواج بلا خوف[1].

نلمح في هذه الصورة الطبيعية الإصرار والتحدي لدى "نورالدين درويش"، فكل من: "الموجة، الماء، الشاطئ، الجبل" كانت كلها عبارة عن عوائق وصعوبات في وجه الشاعر لكنه تحداها واستطاع التغلب عليها، ويظهر ذلك من خلال بعض الدلالات في قوله: "أسبح، أتشجع، أخترق".

٥.رموز مستمدة من التراث:

استلهم "نورالدين درويش" بعض القصص من التراث التاريخي واستعمل الأسماء التي كانت مفخرة له ومثلا أعلى، إذ كان لها الدور الكبير في التغيير ويظهر ذلك من خلال قوله:

باديس قال وها نحن نرددهـــــا
في الدين عزتنا للعرب تنتســـب
باديس لا لم يمت، باديس في دمنا
وابن مهيدي وبن بولعيد يا عرب[2].

استهل الشاعر مقطعه هذا باسم "باديس" وهو العلامة "ابن باديس" الذي دافع عن الثورة بالقلم، واختتمه بأسماء الشهداء الأبرار الذين ساهموا في تحرير الجزائر.

---

[1] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 13-14.

[2] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 16.

كما كان للتراث القصصي نصيب في شعر "درويش" ونجد ذلك من خلال قوله:

علام تبحث – ليلى– لا وجود لها

ليلاك من زمن نامت و لم تقـــــم

ليلاك في رحـــم الأوجاع يا بطلا

ليلاك قد أصبحت جزءا من العدم[1].

منذ أن تغزل "قيس" بـــ "ليلى" والشعراء يتداولون هذا الاسم الذي اكتسب سلطة على المسميات، فهو قديم حديث لم يتعرض مثل بعض الأسماء الأخرى للإهمال أو التحريف، لاعتبار أنه يؤدي قناعة جمالية، أو بعدا حضاريا.

ومن القصص التي كانت محور حديث الشعراء قديما وحديثا نجد قصة "شهرزاد" و"شهريار" التي جسدها الشاعر في قصيدة "العصا والأفيون" من خلال قوله:

قبل الفجيعة دائما بدقيقتين ينام، تهرب شهرزاد

يا شهريار

متى تملّ من الدماء

متى تكف عن الذنوب؟

متى تتوب؟[2].

ما أن تذكر "شهرزاد" إلا وذكر "شهريار"، الثنائي الذي صنع أساطير وقصص "ألف ليلة وليلة" وإذا كان "شهريار" رمز للرجل المتسلط المريض الذي لا يجد لذته إلا في قتل الأنثى بعدما يرى من أنوثتها ما ينمي في شخصيته جانب رجولته الشاذة، فإن "شهرزاد" هي الأنثى الوحيدة التي استطاعت أن تصمد أمام جبروته، لتحوله بذكائها الخارق إلى طفل صغير يحن إلى سماع الحكايات القديمة.

---

1 – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 28.

2 – نورالدين درويش: مسافات، ص 28.

2. الأسطورة:

يعد توظيف الرمز الأسطوري في خطابنا الشعري ضئيلا جدا وقد وظف الخطاب الشعري هذه الرموز الأسطورية مستفيدا من طاقتها الإيحائية في التعبير، باعتبارها رموزا من جهة، ولما تحمله من مفاهيم ميتافيزيقية تعبر عن مرحلة معينة من الفكر الإنساني، حيث تسهم تلك القصة الخيالية لإضفاء عنصر اللا واقع على الرموز التي تتلون بها، فقد استغل الشاعر الحديث حركة هذه الرموز محاولا التعبير بها عن أحلامه التي لا يمكن تحققها في أرض الواقع، إذ اكتفى بإسقاط هذه الأحلام على الشخصيات الأسطورية باعتبارها تملك القدرة على الإتيان بالخوارق، نظرا لطبيعتها الميتافيزيقية والخيالية، لتعاملها مع الآلهة والأبطال الأسطوريين وقلبها لموازين الحياة، وقدرتها على التكيف، فـ"الأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ما هو دنيوي"[1].

وقد استخدمت كلمة أسطورة أو حكاية خرافية "Fable" استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى اصطلاحها الفني الحالي كنوع أدبي له شخصيته المتميزة، فمثلا استخدمت في تسمية السرد الروائي الخيالي الذي يدور حول قوى ما فوق الطبيعة، أو حول الأشخاص الذين لا يمتون إلى عالمنا بصلة، وغالبا ما ينتمون بطريقة أو بأخرى إلى الفن الفلكلوري الشعبي، كما نجد في مفهوم "ميلتون" و"جولد سميث"، وأحيانا تطلق أسطورة على أية قصة تدور حول أحداث تافهة، ومواقف لا معنى لها، وأحيانا أخرى تطلق كلمة "حكاية خرافية" على الصياغة الفعلية بأحداث واقعية أو مزيفة، أو على أشياء يفترض وجودها برغم عدم وجودها الفعلي كما في مفهوم "مارلو" و"شكسبير" و"درايدن".

وقد قسم الفيلسوف الألماني "هيردر" الأساطير إلى ثلاثة أنواع:

أساطير "نظرية" تهدف إلى نقل نوع من المعرفة أو المعلومات عن مظهر من مظاهر الطبيعة التي تمثل قانونا كونيا عاما.

وأساطير "أخلاقية" تشمل قواعد تربوية لتهذيب السلوك الإنساني وترقيته، وقد يتعجب الإنسان التقليدي عندما يرى كاتب الأساطير وهو يحاول تهذيب سلوكه وأخلاقياته من خلال حيوانات لا يعرف عالمها عن الأخلاقيات الإنسانية شيئا، لكن "هيردر" يبرز هذا بقوله: "إن الأسطورة تجسد أمامنا

---

[1] – عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 131-132.

وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان ونبات وإنسان، بحيث نرى كل الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة".

أما النوع الثالث والأخير من الأساطير فيسميه "هيردر" بأساطير "القدر والمصير" التي نرى فيها الشخصيات والأحداث تتابع وكأنها تحت رحمة قوة خفية تسيرها، لكن القدر هنا ليس عبثا بل له معنى محدد ذو دلالة أخلاقية واضحة[1].

ونجد استخدام "نورالدين درويش" للأسطورة في بعض النماذج منها:

الحب علمني التجدد سيدي
إني كما العنقاء أولد
إني هنا
ما تريد[2].

"وهو بذلك يكشف أزلية التحدي وأبديته وديمومته"[3].

ويقول في قصيدة "لم أمت":

واشف غليلك يا سيدي
ولكنني صرت عنقاء
أولد من رحم الموت
فاقرأ على جسدي آية الموت[4].

جعل الشاعر نفسه مثل العنقاء، وهو ذلك الطائر الأسطوري المتجدد في الحياة، الذي يبعث بعد موته من جديد "فالعنقاء مثلا تتخذ أشكالا متعددة، فتارة يكون هذا الرمز: الأسطورة، الذات الشعرية نفسها، وتارة أخرى نجده يرتبط بحلم من أحلام الشاعر"[5].

ويقول في قصيدة "البذرة واللهب":

وفرطت بغداد في بغداد
وابتلعت سفينة الفرات سندباد

---

[1] – نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ط1، ص 5.

[2] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 78.

[3] – ناصر لوحيشي: المرجع السابق، ص 12.

[4] – نورالدين درويش: مسافات، ص 51.

[5] – ناصر لوحيشي: المرجع السابق، ص 12.

وانطفأ المصباح[1].

لقد وظف "نورالدين درويش" في خطابه الشعري "السندباد" نظرا لرمزيته الأسطورية التي تتفق والسياق الشعري، فهو رمز الإنسان الذي لا يمل من المغامرة والإبحار إلى عالم المجهول، إذ يعاود كل مرة المحاولة دون أن يعي نهايته التي سيؤول إليها لأن طريقه محفوف بالمخاطر، فالشاعر شبه نفسه بالسندباد الذي كلما نجا من الهلاك مرة يعاوده الحنين مرة أخرى، فهو دائما مغامرا لا يستقر على حال.

إذن لقد ارتبطت الأسطورة ببدائية الإنسان الذي كان يسعى إلى إنجاز نوع من الانسجام بينه وبين عالم الطبيعة وفق تحالف يبعد بينهما الفوارق والحدود، ومع ما وصل إليه الإنسان حديثا، بقيت الأسطورة عاملا جوهريا وأساسيا في حياته، في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات[2].

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 50.

[2] – عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، ص 222.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الإيقاعي

الفصل الثالث: جماليات التشكيل الإيقاعي:

I. القافية والرّوي.

II. الإيقاع والوزن.

III. الجناس وأنماطه.

I. القافية والرّوي:

تعريف القافية:

لغـــة:

مأخوذة من قفا يقفو (تبع الأثر) إذا اتبع، لأنها تتبع ما بعدها من البيت، وينتظم بها "والقافية كل شيء آخره".

وتطلق على القصيدة كما قال ابن جني: "لا يتمتع عندي أن يقال في هذا أنه أراد القصائد" كقول الخنساء:

وقافية مثل حدّ السنا   ن تبقي ويذهب من قالها.

وبناءً عليه فهي تطلق على القصيدة كما تطلق على البيت الواحد من الشعر و"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه.

اصطلاحا:

اختلف العروضيون في شأن القافية فقال "الخليل": "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"، ويراها "الأخفش": "آخر كلمة في البيت أجمع"، ومن المحدثين "إبراهيم أنيس" الذي يقول في القافية: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن".

من خلال ما تقدم يتبين أنه لا خلاف بين العروضيين في أن القافية تقع في آخر البيت، كما يلزم تكرارها في نهاية كل بيت، والتعريف الجيد والدقيق المعروف هو تعريف الخليل بن أحمد كما يرى صاحب العمدة "ورأي الخليل عندي أصوب" لما فيه من دقة رياضية ولسانية، لأنه لم يخرج عن المقطع الممد أو الطويل في كافة ألقابها الخمسة وهي: المترادفة (/00) والمتوافرة (/0/0) والمتداركة (/0//0)

والمتراكبة (/0///0) والمتكاوسة (/0////0)، هذه هي الألقاب والمصطلحات المتوارثة عن الخليل والمعمول بها في الشعر العربي[1].

ويمكن تلخيص أهمية القافية في أنها:

- تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة أو المقطوعة.
- تحافظ على انتهاءة واحدة للأبيات.
- تضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وحدة موسيقية كاملة، وتزيد القوة الموسيقية في التعبير.
- هي المركز الصوتي للقصيدة[2].

ولا تخلو القافية في شعرنا العربي سواء قديما أو حديثا من حرف الروي.

تعريف الروي:

هو الحرف الذي ترتكز عليه القافية وتسمى القصيدة به وإليه تنسب، فنقول قصيدة عينية، لاميّة، تائية، وغيرها من الحروف الأخرى، وعلى الشاعر الالتزام بالروي من أول القصيدة إلى آخرها حفاظا على نظام القافية وتجانسها، وكل حروف المعجم تصلح أن تكون رويا، وأخرى لا يعتد بها، ويكون الحرف الذي قبلها رويا وسنذكرها بالتفصيل لمعرفة هذه الحروف ومواقعها كاللف والواو والياء وهاء التأنيث وكاف الخطاب، ومتى تكون رويًّا أو وصلاً؟ وذلك عائد إلى اختيار الشاعر نفسه والتزامه بالحرف الذي يبغيه رويا لقصيدته.

أثر الروي في صلابة البحر وطراوته:

هناك علاقة جدلية بين حرف الروي والوزن الشعري، ولا يجوز الفصل بينهما، لأن للروي أثره البالغ في ترقيق الوزن وصلابته، إذ لكل حرف إيحاءاته الخاصة به، فللحروف آثار وطاقات ومواقع لا يمكن إغفالها، وجمال الحرف وأثره متصل بموقعه وتجانسه أو تنافره مع بقية الحروف المكونة للكلمة، فلو نظرنا إلى مفردة "حسن" لوجدناها عذبة طرية، ولا يتعثر بها اللسان، وتطرب لها الأذن، ولكننا إذ غيرنا موقع الحرف تبعثر حسنها، وفقدت أثرها السابق كقولنا "سنحٌ"، "نحسٌ" وهكذا مع كلمة "محاسن" فلها من اليسر على اللسان ما لا يخفى على متذوق، ولكن لو غيرنا موقع النون فقط وأصبحت "مناحس" يفقدك ذلك اللطف والجرس، والتأثير والتمكن وما حدث ذلك إلا بتغير موقع النون، فأدى

---

[1] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ط1، ص 104-105

[2] – سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان 2009، ط1، ص55.

ذلك إلى اختلال التوازن النغمي بين الحروف كلها بسبب انتقال حرف واحد فقط، والحروف لم تتغير ولكن مواقعها هي التي تغيرت، لذلك كان لحرف الروي طاقته الفاعلة في اهتزاز البيت الشعري وارتجاجه، أو استقراره وهدوئه، إذ لكل روي موقعه وأثره في تأكيد المعاني المراد الإفصاح عنها من قبل الشاعر المبدع، وهذا عائد إلى عبقريته وحدسه الفطري السليم، الذي يختار أكثر الحروف انسجاما مع بحوره ومعانيه وأغراضه، فهنالك صلة وثيقة بين الروي والوزن نفسه ولا يجوز إغفال هذه العلاقة وما لها من أثر في طراوة البحر وصلابته[1].

وقد تناول بحثنا هذا إلى دراسة أنواع القافية، بالإضافة إلى الروي في شعر "نورالدين درويش" مع تحديد القافية إن كانت مقيدة أو مطلقة:

- **القافية المتراكبة ورمزها (/0///0):**

في قصيدة "دنكشوت القرن العشرين" يقول:

قف لحظة، قف وأمعن النظر   هي ذي الجريدة اقرأ الخبـــرا
خبر وهل خبر ســـواه أرى   إني أكاد أكذب البصـــــرا
أتدوس عبد الله قاطـــــرة   من ذا يؤكد من ترى حضرا[2].

استعمل الشاعر في كل القصيدة القافية المتراكبة بروي موحد (الخبر، البصرا، حضرا) ورمزها (/0///0) وكانت نهاية القافية عبارة عن حرف مد (الألف) وهي قافية مطلقة وقد ساعد هذا المد الشاعر في التعبير عن حالته أثناء تلقيه خبر وفاة صديقه الذي كان وقعه عميقا في ذات الشاعر ، إذ ترك له أثرا كبيرا إلى درجة أنه كاد يكذب الخبر، فالألف في (الخبرا، البصرا، حضرا) ألف إطلاق جاءت على إشباع فتحة الراء وهو الروي.

ونجد في قصيدة "أنت مشكلتي" قوله:

متقابلين أطل من جهـــة   رغم الحصار وأنت من جهـــة
لغة يحاصرها الرصاص فما   غنّت لغيـــــــرك، فجري لغتي
أنا أنت لو سألوا الدّوي أنا   غضب الشعوب وأنت حنجرتي[3].

---

[1] – فاضل عواد الجنابي: المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008، ص 469-470.

[2] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص52.

[3] – نورالدين درويش: مسافات، ص34.

في هذا النموذج استخدم الشاعر القافية المتراكبة لكن بروي موحد هو "التاء" مع حرف المد بالكسر في الياء في بعض الأحيان، فالقافية التي بروي "التاء" (جهة) وأما القافية التي رويها وُصِل لحرف مد (الياء) "لغتي، حنجرتي" وهي قافية مطلقة.

●**القافية المتداركة ورمزها (/0//0):**

وقد استعمل هذا النوع من القافية في قصيدة "تسكع ليلى" من خلال قوله:

قلقا تفكر في اختيار المطلع
قلقا تروح، تجيء، تذهب، تدّعي
قلقا وه قد طال صمتك يا فتى
سيطول أكثر في غياب الدافع
عد للهوى، عد للحبيبة وارتشف
إن كنت ترغب في القصيدة الرائع[1].

في هذا النموذج القافية موحدة (تدعي، الدافع، الرائع) مع اتحاد في حرف الروي، وهو العين المجهورة، "ولا يخفى وضوح الأصوات المجهورة في السمع، والشاعر هنا حرص على أن يكون إيقاع القافية واضحا مميزا في أذن المتلقي وهو بذلك يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الأصوات المجهورة، ويتخذونها رويا في الأبيات الشعرية لنصوصهم"[2]، وهي قافية مطلقة.

كما نجدها في قوله:

تمتد حلمي... ليس لي إلاك ملهم
وعيون أمي باسمة...
أبتاه أمي في عيون باسمة...
أبتاه أمي فوق صدري نائمة...[3].

في هذا المقطع يظهر لنا حرف الروي موحدا وهو الميم (ملهم، باسمة، نائمة) وهي قواف موحدة من حيث الحركات والسكنات وجاءت رموزها (/0//0)، والقافية الموحدة تلعب دورا مهما في تبليغ

---

[1] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص41.

[2] – محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1، ص264.

[3] – نورالدين درويش: مسافات، ص 72.

الحالة الشعورية للشاعر والشاعر بطبعه يتغنى بالأم ويصف المكانة التي تحتلها في نفسه، وقد جاءت هذه القافية مطلقة.

●القافية المتواترة ورمزها (/0/0):

ومنالها في قصيدة "عيون أمي" قوله:

وأنا أضيق...
عود من الكبريت يغلي بين أسناني،
يحذرني الحريق...
هل كان عدلا[1].

في هذا النموذج القافية موحدة، لكن الذي يتغير هو حرف الروي فيها بين حرف (القاف، النون، اللام) الذي أحدث تنوعه نغما موسيقيا، يتلون بتلون عذابات الشاعر وآلامه، وكما يبدو فإن الشاعر يلتزم في كل سطر شعري بالقافية ذاتها ليكون عدد ترددها أكثر مما هو عليه في القصيدة التقليدية ذات الشطرين، مما يحدث إيقاعا مضاعفا، وفي ذات الوقت فإن الكلمات التي تحمل القافية تتسق مع سياق التجربة[2]، وقد جاءت القافية في هذه البيات مطلقة.

●القافية المترادفة ورمزها (/00):

من خلال دراستنا للدواوين الثلاثة لـــ"نورالدين درويش" وجدنا أن هذا النوع من القافية يكاد ينعدم، إلا في مقاطع قليلة جدا، ومثال ذلك في قوله:

آه كم مرة تذهبون
وكم مرة ترجعون[3].

في هذا المقطع استعمل الشاعر القافية المترادفة بروي موحد وهو حرف النون (تذهبون، ترجعون) فإضافة إلى الروي الموحد استعمل الردف الذي تمثل في الواو، وهذا ما ساعد الشاعر على إطلاق العنان لصوته والتعبير عما يختلج نفسه، كما استعمل الشاعر الاستفهام بـــ"كم" والذي أحدث تكراره نغما موسيقيا، جعل هذا المقطع منسجما.

---

1 - نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 67.

2 - كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007، ص 685.

3 - نورالدين درويش: مسافات، ص 24.

أما عن القافية المتكاوسة: فلم يستعملها "نورالدين درويش" في شعره.

بالإضافة إلى أنواع القافية السابقة الذكر نجد نوعين هما: القافية المتتابعة والقافية المتناوبة.

أولا: القافية المتتابعة:

"فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة، فهي قافية موحدة أو شبه موحدة"[1].

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع قصيدة "من الجاني":

ماذا أسميك ماذا أيـــــــها الجاني
يا راكضا في دمي يا شخصي الثاني
يا من تصور لي دنيا بأكملهـــــا
في عين امرأة في جسمها الفـــاني
يا من تدغدغني ليلا تهجيــــــني
يا من تفكر في تغير إنســــاني[2].

ثانيا: القافية المتناوبة:

"وفيها يتناوب حرفان أو أكثر مصدر الصدارة، لحرف الروي، فتكسر حدة الرتابة الإيقاعية"[3]، ومن تلك القصائد التي تظهر فيها هذه القافية قصيدة " لم أمت":

يا أيها الظل
إني أقاوم في صمت، حشرجات الذبول
تمزقت أكثر من مرة
متّ أكثر من مرة
كان موتي بطيئا
بطيئا... [4].

---

[1] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص267.

[2] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 45.

[3] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص271.

[4] – نورالدين درويش: المرجع السابق، ص 688.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ استخدام الشاعر للقافية بالتوالي والتناوب بين القافية المتواترة في الأسطر الشعرية الأولى (الظل، الذبول)، ثم ينتقل إلى القافية المتداركة في (مرة، مرة) ويعود مرة أخرى إلى القافية المتواترة بين (بطيئا، بطيئا) حيث نجد توحدا في نوع القافية وحرف الروي بين كل سطرين، وقد تنوع حرف الروي بين (اللام، التاء، اللف) وقد تنوع وهذا التنويع في القافية وحرف الروي كان له لمسة جمالية في شعر "نورالدين درويش" لأنه لا يريد لقصيدته أن تنساب في نفس السياق، وفي هذا النمط ينوع الشاعر قوافيه ولكنه يوقع التبادل بين أماكنها .بما يبدو متعمدا لتنويع الإيقاع الذي يستثمر لمواكبة معاني التجربة[1].

وما نلاحظه في هذه القطعة هو الدور البارز الذي لعبته القافية المنوعة في رصد أحاسيس الشاعر ونقلها بأمانة إلى المتلقي، فأصبحت هذه القطعة عبارة عن وحدة شعورية متكاملة تنقل لنا مآسي الشاعر.

يعتمد الشعر الحر على استخدام التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة ذاتها، ولا تخضع تشكيلات الشعر الحر لعمليات التقنين لأنه لا ضابط يربطها بنظام معين ويصبها في هندسة موسيقية منضبطة، فكل مل في المر —وهذا هو المهم- أن يكون الإيقاع العروضي متماشيا مع الإيقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر وعندما يشرع في التعبير عن تجربته، ومن الطبيعي أن يختلف الإيقاع النفسي من شاعر إلى آخر وقد يختلف أيضا عند الشاعر الواحد تبعا لاختلاف تجاربه وتنوعها، ووفقا لهذا يصبح لكل قصيدة من قصائده عالمها الموسيقي الذي تنفرد به عن غيرها من القصائد[2].

---

1 – كاميليا عبد الفتاح: المرجع السابق، ص 688.

2 – ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 118.

II. الإيقاع والوزن:

الفرق بين الإيقاع والوزن:

تعريف الإيقاع:

ورد في اللسان الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، إن هذا التعريف المعجمي لم يَحِد عن إطار الغناء والموسيقى كأنه على صلة بالذي سبقه، عند الغربيين في ارتباطه بالرقص والموسيقى.

ولعل أول من استعمل الإيقاع من العرب هو ابن طباطب في "عيار الشعر" عندما قال: "وللشعر الموزون إيقاع يَطْرَبُ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله واشتعاله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكاء الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه" والملاحظ أن ابن طباطب جمع بين الوزن والإيقاع ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء.

ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلابد أن يكون موزونا ويتوفر على ما يلي:

1. حسن التركيب.
2. صحة الوزن والمعنى وصوابه.
3. عذوبة اللفظ[1].

أنواع الإيقاع في الشعر العربي المعاصر:

استطاع الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" أن يحصر أكثر أنماط الإيقاع حضورا في التجربة الشعرية المعاصرة عند المجددين فيما يأتي:

1. الإيقاع الصوتي.
2. إيقاع السرد وإيقاع الحوار.
3. إيقاع الأفكار[2].

---

[1] – عبد الرحمان تبرماسين: المرجع السابق ص93.

[2] – عبيد محمد صابر: القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 38، 39.

وقد حاولنا التطرق إلى هذه الأنواع من خلال دراستنا لدواوين "نورالدين درويش":

1. الإيقاع الصوتي:

ويظهر هذا النوع في قصيدة "الصورة المصطفاة" حيث يقول:

أنا راحل
قادم من بلادي القديمة
من عمق أعماق صورتك المصطفاة
سأمضي
وتمضي معي الأغنيات
سأمضي إلى حيث ألقاك في زيك الأنثوي
سأمضي إلى حيث يسلبني شعرك السودوي
سأمضي إلى كحل عينيك يا واحة والسواك
سأمضي إليك
إليك إلى حيث ألقاك في زيك العربي
إليك إلى حيث لا تعتريني الظنون
إليك إلى حيث لا تعتريني الظنون[1].

ما نلاحظه من خلال هذا المقطع من قصيدة "الصورة المصطفاة" الزخم التقفوي الذي استأثرت به القصيدة وانتشر فيها في شكل قواف منوعة فإذا مثلنا القوافي بالأرقام نجد أن القافية رقم (1) المنتهية بصوت "الياء" (سأمضي، الأنثوي، السودوي، العربي) والقافية رقم (2) المنتهية بصوت "التاء" (الأغنيات)، والقافية (3) ، (4) على التوالي بحرف "الكاف" و"النون" (السواك، إليك)، الظنون، الظنون)، حيث إن هذه القوافي المتمثلة في أصوات قد أشاعت مناخا صوتيا وإيقاعا متميزا داخل القصيدة ورسمت الحالة الشعورية الحادة عند الشاعر على التحدي والاستمرار.

كما نلاحظ الكثافة الصوتية لهذا المقطع وذلك من خلال تردد بعض الأصوات بشكل بارز، حيث يتكرر صوت "السين" ثمان مرات و"التاء" تسع مرات و"الياء" ثلاثا وثلاثين مرة و"النون" إحدى عشرة مرة، وقد أدى تكرار واجتماع هذه القيم الصوتية إلى خلق إيقاع الموسيقى المرجو.

---

[1] - نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 51.

من خلال الملاحظات السابقة تبين لنا أن الشاعر لجأ إلى تكثيف بعض الأصوات في بعض الكلمات، حتى أصبحت هي المهيمنة على النص الشعري بأكمله، "وهذه الكلمات من شأنها إيجاد نوع من الغنائية ولكنه لم يأت بها للغنائية فقط، إنما بقصد الدلالة أيضا"[1].

وكذلك نجد الشاعر يستعمل صوت "ألف المد" في الكثير من قصائده ومن هذه النماذج مقطع من قصيدة "دنكشوت القرن العشرين":

هي ذي الجريدة كم يؤرقني   يا فندقا أن يسكن الحفرا
كنا معا كان الفقيـــد هنـــا   كنا نغازل مثله القمـــرا
هل تذكرون نخيل بسكـــرة   يا أيها الشعراء والسهرا
رحل الصديق فهل يجوز لنا   من بعده أن نرفع الوترا
رحل الصديق وكان موعدنا   في الملتقى ياليته حضرا
هي آخر الصيحات أعلنـــها   رحماك ربي إنه اعتذرا[2].

يتفاعل "نورالدين درويش" مع إطلاق صوت "ألف المد" وكما هو معلوم "أن كثرة صوت المد تكسب القصيدة بطئا موسيقيا"[3] ، وهذا ما ينسجم وتجربة الشاعر المتمثلة في شخص منها ليرثي صديقه، بصوت يملأه الحزن والأسى والفجيعة، إنها فجيعة موت صديقه العزيز.

كما تمنح "ألف المد" القصيدة إيقاعها، فتنقل معناها وحسها إلى القارئ، فإطلاق هذا الصوت في نهاية كل سطر يمثل متنفسا مهما للشاعر بعد طول ضيق صدر، فهذه المدود المصاحبة للنص الشعري إلى منتهاه، إفضاءات لآلام الشاعر وشكواه، كما أن "ألف المد" هنا أحدث صوتا تطرب له الأذن ويأنس له الوجدان، كما تفسح المجال لتنوع النغم الموسيقي داخل القصيدة.

2. إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

تتغير صورة الإيقاع في القصيدة، عندما يتناوب السرد والحوار الداخلي معا، في تشكيل الإيقاع العام للقصيدة، فإذا استهل الشاعر قصيدته بإيقاع السرد، كانت مشاعره في هذه البداية هادئة، وبمجرد الانتقال إلى إيقاع الحوار، يتغير الإيقاع من الهدوء إلى السرعة، وهذا ما يتطلبه الحوار.

---

[1] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 212.

[2] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 54، 55.

[3] – آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ط1، ص 160.

ويتجلى هذا التناوب الإيقاعي في قصيدة "أرى بلدي" من خلال قوله:

في القرن الواحد والعشرين
أرى بلدي في السوق يباع
وأرى شعبا تتقاذفه الأمواج، بلا حلم يمشي
الجهل الخوف اليأس الناس جياع
...
يا شيخ البلدة خذ بيدي
فأنا من غير متاع
يا شيخ البلدة ما أقساك – أتنكرني
قد كنت صديقي في المنفى
بل كنت أخي
...
في القرن الواحد والعشرين أرى جبلا
ما بين الشاطئ والجبل الممتد شعاع
وأنا في بحر لجيّ[1].

ينبع السرد في بداية هذه القصيدة من ذات الشاعر خالقا بذلك إيقاعا بطيئا ارتكز على الوصف، فالشاعر هنا بصدد وصف الحالة التي آلت إليها البلاد في القرن الواحد والعشرين، ثم حدث تفاعل داخل القصيدة، ووصل إلى مستوى التساؤل والحوار المباشر، فازداد الإيقاع سرعة خاصة عندما تمتزج صيغة التعجب في المقطع الثاني مع الشعور بالحسرة والألم ومرارة الواقع، ثم عاد بعدها إلى مستوى السرد من جديد.

أما عندما يكون الحوار السردي في بداية القصيدة فإنها تجيء أكثر كثافة وإيقاعية، ونجد ذلك في قوله:

قالت: سأخرج من يديك لأحتويك
الركب ينتظر الإشارة
هل تخبئني بقلبك

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 11.

أم تواصل دون عيني المسير
...
قالت لي الأخرى: سأخترق السحاب
هيأت خيلي للرحيل ولست أدري
هل أعود إليك في كفن
أم الأمطار تأخذني إلى النهر الكبير
...
هما نجمتان...
عربيتان جميلتان هما إليّ قريبتان
أمدّ كفّ يدي فيمتلئ الغدير
وبعيدتان أحاور الروحين تحتدم السّعير[1].

في بداية هذه المقاطع يفتح الشاعر أفق الحوار مع القارئ حيث يجعله يشارك في رسم المشهد الشعري منذ الوهلة الأولى والانفعال مع الإيقاع الموسيقي لآليات الحوار، وهذا ما نلحظه في المقطع الأول والثاني حيث يتضارب الإيقاع في الجمل الحوارية، ثم انتقل إلى المقطع الثالث إلى السرد، حيث جاءت جمله تلقائية وصفية.

3. إيقاع الأفكار:

تأخذ الفكرة داخل القصيدة دورا موسيقيا يهدف إلى خلق إيقاع داخلي ينسجم مع الوحدات الصوتية وخاصة في النص الشعري الذي يرسم أفكار الشاعر وفق تخيلاته الخاصة، ومن هذا النموذج قول "درويش":

وأنا حفنة من تراب
لفني النور فانبهر الطير، خرّ السمك
وانحنى جبل
وانحنت نجمة
سجد العشب[2].

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 74، 75.

[2] – نورالدين درويش: المصدر نفسه، ص 84.

يبدو الغموض ظاهرا في هذا المقطع، وذلك لاستعمال الشاعر الخيال وفق تصوراته وتجسيده لأفكار بعيدة عن الواقع، فكيف للإنسان أن يكون حفنة من تراب، وكيف للجبل أن ينحني وللعشب أن يسجد وللطير أن ينبهر، وكل هذه العبارات جاءت بأسلوب مجازي واستعاري تعبر في مجملها عما يختلج نفس الشاعر، "ويهدف الشعراء إلى العاطفة والخيال فيخلق الشاعر في سماء العواطف والأخيلة وينتزع من قريحته صورا لاتكاد قريحته تخطر على بال يعجب لها السامع ويطرب، وتحرك من القلوب أحاسيسها ويلجأ الشاعر في التعبير عن صوره وأخيلته إلى أسلوب المجازات والاستعارات رغبة منه في تجلية تلك الصور والأخيلة حتى تنفذ إلى القلوب وتحركها، وإلى المشاعر فتثير ما كمن بها ولذا يقال دائما أن تلك المجازات والاستعارات أنسب للغة الشعر من لغة النثر"[1].

إذن فالإيقاع بمختلف أنواعه يضفي على القصيدة مناخا موسيقيا متميزا يساعد القارئ الدخول في فضاء النص الشعري، فكلما اجتمعت هذه الأنواع في قصيدة ما زاد جمالها من الناحية الإيقاعية.

تعريف الوزن:

لنقل عن الوزن أنه صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعرا، وهو خاص بالشعر فلا تشعر بلا وزن عند القدماء، وبه يتميز الخطأ من الصواب في مجال الشعر.

وقد كان تأثير قدامة ابن جعفر واضحا، الذي يجعل من الوزن والقافية أركانا تميز الشعر عن غيره من الكلام، والأوزان ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل، واستعملت كقوالب جاهزة، ينبني عليها الشعر ويتميز بها بالرغم من أن الشعر سابق بها، لذا فالشعر مرتبط بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالعروض، ويكون بذلك أكثر إيقاعا، بينما الارتكاز على الأوزان يفرغ الشعر من محتواه الدلالي ويبعده عن الشعور، ويجعله خالي الوفاضِ، فكم من قصيدة متقنة الوزن وهي خالية المعنى، ضعيفة الدلالة.

أما حازم القرطاجي فتعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه:

والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب[2].

وبذلك سندرج في دراستنا هذه للوزن بعض البحور الشعرية كنماذج تطبيقية، فـــ"نورالدين درويش"قد استعمل بحورا مختلفة في دواوينه ما بين الشعر الحر والشعر العمودي، بالإضافة إلى أنه قد ركز في بناء قصائده وفق بعض البحور الخليلية دون أخرى، إذ اعتمد على البحور الصافية.

---

1 – ممدوح عبد الرحمن: المرجع السابق، ص 136.

2 – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع السابق، ص 86، 87.

لقد كان للبحر الكامل حظا كبيرا في شعر "نورالدين درويش" ونجده من خلال قوله في قصيدة "أنت مشكلتي":

متقابلين، أطل من جهـــــة
رغم الحصار وأنت من جهة
لغة يحاصرها الرصاص فما
غنت لغيرك، فجري لغتي[1].

"يمتاز الكامل بإيقاع موسيقي هادئ رصين، وتفعيلاته بالجزالة وحسن الأطراد"[2]، والشاعر هنا يتحدث عن قضية الوطن التي عالجها في الكثير من الكثير من قصائده، فحبه لوطنه كان سببا رئيسا في تفجير مشاعره وتجسيد لغته التي عبر بها، وقضايا الوطن من الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل وهذا ما عبر عنه في قوله: "متقابلين، يحاصرها الرصاص"، وقد تغيرت التفعيلات في هذه الأبيات، وهذا ما يتناسب مع مشاعره الدفينة التي تلازمه اتجاه وطنه، وهذا ما يتلاءم مع شعور الإخلاص والحب الذي اخترق شغاف أوردته فأكسب إيقاع البحر الكامل نغما هادئا أحيانا وثائرا أحيانا أخرى، الذي كان لنغامته تأثيرا كبيرا على المعنى، وقد وفر بحر الكامل للشاعر للإيقاع المناسب من خلال تشكيلاته المتنوعة في السطر الشعري.

كذلك نجد إيقاع البحر الكامل في قصيدة "براءة" من خلال قوله:

مضت الرياح جراحنا لم تلتئم
الحرب ألقت آخـــــــر الأوزار
ما زلت حي، والجزائر لم تزل
عربية العينين والأشفـــــــــار
من أجل ذلك يا حبيبة إنني
ذقت النوى، وأفضت في الإمهار[3].

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان هي حبه لوطنه، هذه المشاعر النبيلة التي تنبع من عمق الذات، وتتسم بصدق العاطفة، وهي استجابة لما يقدمه الوطن من خيرات لأبنائه، والشاعر هنا يتحدث عن

---

[1] – نورالدين درويش: مسافات، ص 34.

[2] – حازم القرطاجي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 207.

[3] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 19.

عروبة الجزائر والتضحيات يقدمها من أجلها، وقد زاد البحر الكامل في هذه المقطوعة إيقاعا موسيقيا يتلاءم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وإذا كان "نورالدين درويش" يقدس الوطن ويعتبره بمثابة الأم التي تحتضنه فهو لم ينسى أمه الحقيقية وكان لها نصيبها في شعره من خلال قصيدة "بكما معا أولا أسير" في قوله:

من تلكما؟
وإذا بصوت يخطف الأسماع يهتف بي هما
أهما... أهما؟
يا فرحتي[1].

الشاعر يعبر عن الحالة النفسية التي يريد أن ينقلها لنا و لم يتقيد بالشكل الخارجي للبيت، وإنما سرد مشاعره بارتياح، "والكامل باعتباره بحر صافٍ ذو تفعيلة واحدة لا تتغير هي (متفاعلن) غير أن الكامل مثل سواه من البحور لا يستقر على صورته الصافية هذه، وإنما تعتري تفعيلته الأخيرة (أو ضربه) تغيرات فتحول إلى (فَعْلَنْ)، (فَعُولُنْ) [2]، وهذا ما يتطابق والتغيرات التي حدثت في تفعيلات الأمثلة السابقة.

"والحقيقة أن هذا البحر يعد من أكثر الأوزان الشعرية والإيقاعات الموسيقية دورانا في تراثنا الشعري العربي، حيث كان البحر الكامل من أكثر البحور الشعرية التي ركبها الشعراء العرب قديما وحديثا، يشهد لذلك الكثرة الكاثرة من الشعر العربي التي جاءت على إيقاع الكامل من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث"[3].

و"نورالدين درويش" كسائر الشعراء المعاصرين الذين نظموا أكثر أشعارهم على البحر الكامل.

ومن البحور التي استعملها الشاعر "البحر المتدارك" في قصيدة "قدّر يا قدر" حيث يقول:

لا تسلني عن البدر كيف اختفى
وعن النعيم لما اعتصر
لا تسلني عن الحلم والأمنيات
وعن ربع قرن مضى

---

1 – نورالدين درويش: مسافات، ص 81.

2 – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 2007، ط14، ص 88.

3 – حسن محمد نور المبارك: موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ط1، ص 99.

فالكلام الذي خبأته السنون اندثر
وشريط الهوى يوم عيدي انكسر
قدر يا قدر
عسعس الليل والكل نام
كبر الجرح انتفخ الجفن والليل طال[1].

نعلم أن الشاعر المعاصر يتأثر بمحيطه الحضاري الشامل بكل ما فيه من تناقضات بالإضافة إلى أنه يعيش عالما مليئا بالمفاجآت والمغامرات والتوقعات والخيبات، خيبات واقعه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، فكان ذلك تجسيدا إيقاعيا في شعره، ومن خلال تحليلنا لهذا المقطع وجدنا أن القافية متوالية ومتناوبة وذلك من أجل إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي وهي الإحساس بالحسرة والألم الناتج عن تبخر واندثار كل الأمنيات والأحلام التي كان الشاعر يحلم بتحقيقها، لكن المأساة تزداد يوما بعد يوم، وفي البحر المتدارك كما هو معلوم تكون تفعيلاته (فعلن فعلن فعلن) لكن في هذا المقطع تحولت إلى (فاعلن).

"وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الراقصة والنغمة السريعة، ولهذا استخدمه كثير من الشعراء في العصر الحديث وذلك نظرا لخفته وسرعته وتلاحق أنغامه وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة كما أن هذه السرعة التي اشتهر بها البحر المتدارك أو الخبب والتي بسببها سمي بركض الخيل جعلته ملائما لسرعة إيقاع هذا العصر وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها"[2].

بالإضافة إلى ذلك استعمل "البحر البسيط" وهو من البحور المركبة الذي يتكون من تفعيلتين متتابعتين (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن).

وهو بحر يتميز "بالرقة والعذوبة وامتداد النفس والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات"[3].

---

1 – نورالدين درويش: السفر الشاق،ص 19.

2 – محمد علوان سالمان: المرجع السابق: ص 147.

3 – عبد القادر عبد الجليل: المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1988، ط1، ص 164.

ونجد هذا البحر من خلال قول الشاعر في قصيدة "سقطت فانطلقي":

دعي التفاصيل إن الحاكم العربي
قد استعـــان على قلبي بمرتزق
سيان يترف رأسي أو فمي أبدا
سيان لن أنحني فليقطعوا عنقي.

يتحدث "درويش" في هذه البيات عن استبداد الحكام وهذه البيات هي تجسيد لإحساسه وتعبير عن معاناته وآلامه وهو هنا يتساءل عن الظلم الذي أحدثه الحكام ويتحدى الواقع، كما أنه مستميت في الدفاع عن قضيته حتى لو قطعت عنقه، ولن يسكت عما يحدث أمامه ويتغاضى عن هذه الأمور ولقد ساعده البحر البسيط في التنفس عن خوالج صدره وآهاته النفسية، فتماشت تأكيداته على رفض الاستبداد مع طول البحر البسيط.

كذلك نسج الشاعر على إيقاعات بحر البسيط قصيدة "الليل يكبر" في قوله:

الليل يكبر والآهات والضجـــر
بكم تباع خيوط الصبح يا قدر
أظل أسأل وحدي ها هنا قلق
لا جنة عانقت حزني ولا شرا[1]

هذه الأبيات من الشعر العمودي أرادها صاحبها أن تسير على بحر البسيط، فطبيعة الأوزان الموسيقية لا تظهر إلا بعد إخراجها شعرا ولا يظهر تأثيرها وفاعليتها الموسيقية إلا من خلال اتحادها والتجربة الشعرية، ولذا أنتجت تفعيلات البحر البسيط لشعر "نورالدين درويش" إيقاعا متميزا ينسجم مع آلية النص الشعري، وهذه الأبيات تعبر عن آلامه وأحزانه ومعاناته، فالليل يطول وآهاته تزيد من شدة حزنه، وقد ساعده البحر البسيط على إخراج مشاعره ومكبوتاته.

كما جاء "البحر الرمل" في قصيدة "إقرئي شعري عليّ" في قوله:

إقرئي شعري عليّ
أسمعيني ما أنا قلته فيّ
ترجمي دقات قلبي

---

[1] – نورالدين درويش: السفر الشاق، ص 36.

إن للقلب رموزا ولغات أجنبية
إقرئي لا تسأليني
حاولي أن تفهميني[1].

والشاعر هنا بصدد الغزل وهو ما يتناسب والبحر الرمل إذ ساعدته هذه التفعيلات على ترجمة مشاعره "وأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا، أن تكون تفعيلات الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر الرمل التفعيلة الواحدة المكررة، -أشطرا تجري على هذا النسق"[2] مثلا:

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

"ويمضي على هذا النسق، حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية"[3]

"وهذا التفاوت في الشكل داخل القصيدة الواحدة إضافة إلى تغاير الأوزان يؤدي إلى تغير النغم والإيقاع، وهو ما يجعل المتلقي مشدودا للقصيدة متابعا إياها دون ملل أو سأم"[4].

ما نخلص إليه من خلال هذه الدراسة هو أن الوزن الشعري يعد من الركائز الأساسية للقصيدة، ولا تقوم إلا به "فلا شك أن الوزن الشعري أحد المكونات الرئيسية للنص الشعري، ولهذا أكد الكثير من

---

1 – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 27.

2 – نازك الملائكة: المرجع نفسه، ص 79.

3 – نازك الملائكة: المرجع نفسه، ص 79.

4 – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 234.

النقاد على أنه الفاصل بين الشعر والنثر، ولهذا كان اهتمام الشعراء بهذا الجانب، فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع"[1].

---

[1] – محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، ص 227.

III. الجناس وأنماطه:

"الجناس أو المجانسة لغة هي المشاكلة والمشابهة، واصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى"[1].

تأتي ظاهرة الجناس في مقدمة الظواهر البديعية وسنحاول تحليل بعض النماذج الشعرية في دواوين "نورالدين درويش" نرصد من خلالها أهميتها ودورها في بناء الإيقاع الشعري العام وينقسم الجناس إلى:

1. جناس القوافي:

"الكلمات المتشابهة صوتيا وتشكل لبنة في النص يقصد بها الجانب الموسيقي فقط إنما تقصد لإحداث الثر الموسيقي، واستكمال دائرة الدلالة"[2].

ومن خلال الأمثلة الآتية يمكن توضيح ذلك في قصيدة "حالتان" يقول:

كم جميل أن أراني جميـــــلا   في ظلالي وعيون طيـــوري
وجميل أن أراني كثيـــــــرا   وأراني يانعا في بــــــدوري
توشك الأسرار أن تتجـــلى   عاريات في رخام سطوري
أبشري يا أم "مهدي" فأني...   إنها لحظة بعثي ونشـــوري
هذه الأنجم بعض عيـــــوني   وبلادي غرفة في قصوري[3].

في هذا المقطع اعتمد الشاعر على الجناس من خلال الكلمات (طيوري، بدوري، سطوري، نشوري، قصوري) فالشاعر يترنم للجمال في هذا المقطع، ومما لاحظناه في هذه الجمل التماثل الصوتي والجناس في القوافي وهذا ما أدى إلى "الغنائية الموسيقية التي تتلاءم مع ترانيم الشاعر في القصيدة، فكان الجناس مقصودا ليس فقط للجانب الإيقاعي إنما لاستكمال الدلالة في النص"[4].

كما نجد أيضا في قصيدة "حمامة السلام" في قوله:

لم أخترق أمـــاه   بفكري الغيوم
وما سبحت يوما   في عالم النجوم
حمامتي يا أمـــي   رأيتها في نومي

---

[1] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 190.

[2] – محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، ص 191.

[3] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 26.

[4] – محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، ص 191.

فحاولي أفهميني   وفسري لي حلمي[1].

الشاعر هنا يتحدث عن فتاة رأت حلما في نومها عن تفسير هذا الحلم، والملاحظ في هذا المقطع أن الشاعر استعمل الجناس في (الغيوم، النجوم)، (نومي، حلمي)، فكل من هذه الثنائية ينتمي إلى حقل دلالي واحد، فالأولى تدل على السماء، والثنائية الثانية تدل على النوم.

"يستخدم الشاعر التوازي الصوتي والجناس والجمل القصيرة وتؤدي هذه الأشياء إلى استكمال دائرة الدلالة المقصودة إضافة إلى إثارة المتلقي من خلال الجرس الموسيقي المؤثر، فتؤدي هذه الإثارة إلى متابعة المبدع"[2].

وفي قصيدة "هذا دمي... هذه صورتي" نجده يقول:

سوى شهقة من بقايا البكاء
أنا في انتظارك يا سيد العارفين
...
لا أعرف الريف لكنني أعشق الأرض
أورثني الطير سر الغناء[3].

الشاعر يجانس بين (البكاء، الغناء) لكي يعبر عن المخالفة والمعاكسة، فالحالة الأولى ترمي إلى الحزن والألم والحالة الثانية ترمي إلى الفرح والطرب، وعلى هذا يمكننا القول في تجربة "درويش" لا يقصد لإحداث الغنائية الموسيقية فقط إنما له جانب دلالي كبير في إظهار المعنى المقصود.

2. جناس الحشو:

لم يقتصر "درويش" على الاهتمام بنهايات الأسطر الشعرية فقط وإنما تعداها إلى الحشو، ولهذا أولى الشاعر الحشو عنايات خاصة "حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة"[4].

ومن أمثلة الجناس في الحشو قوله:

هيأت فيها تربة
وبذرة زكية

---

[1] – نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 64.

[2] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 193.

[3] – نورالدين درويش: المرجع نفسه، ص 45.

[4] – محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 194.

هيأت فيها علما وعالما لحلمي المكنون
وسرت والظنون[1].

نجد التجانس هنا من خلال كلمتي (علما، عالما) فضلا عن التماثل الصوتي (المكنون، الظنون) فالشاعر قد هيأ في تربته عالما خاصا جسده من خلال أحلامه الدفينة وظنونه وتصوراته العلمية، وقد جاء هذا الجناس "بجملة فنية من خصائصها التأثير، فضلا عن غنائياتها"[2].

ويمكننا أيضا الانتباه إلى الجناس من خلال قوله:

هذه الأنجم بعض عيوني وبلادي غرفتي في قصوري
إنني آنست نارا ونورا فاملئي الأكوان من فيض نوري[3].

هنا صور بلاده كأنها غرفة في قصوره، وقد استأنس بالنار والنور فكلاهما مصدر للضوء "فالجناس في البيت حقق الدلالة المعنوية وحقق الناحية الموسيقية الغنائية للمتلقي"[4].

جناس الحشو والقافية:

كما لم يقتصر الجناس على القافية أو الحشو فقط، إنما تعدى إلى نوع ثالث وهو يجانس بين كلمة في الحشو وكلمة في القافية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "إقرئي شعري عليّ":

سافري فيّ بعيدا
وأفيضي في الشروح
هذه روحي فروحي ثم روحي
ثم عودي[5].

الشاعر يجانس بين كلمتي (روحي، روحي) وهو جناس تام فالأولى يقصد بها الروح الإنسانية والثانية جاءت على شكل أمر للذهاب والابتعاد، وهذا المقطع يوضح أهمية الكلمة وقوة تأثيرها من خلال قوله (هذه روحي فروحي ثم روحي)، فقد تكررت نفس الحروف بنفس الترتيب فهي متماثلة من ناحية الشكل والتراكيب ولكنها مختلفة من ناحية المعنى، وهذا ما أدى إلى خلق إيقاع معين للنص الشعري.

---

[1] نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 47.

[2] محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 195.

[3] نورالدين درويش: المرجع السابق، ص 26.

[4] محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 195.

[5] نورالدين درويش: المرجع السابق، ص 28.

وفي قصيدة "في السجن" نجد قوله:

وهناك في قصوري الورود المنعشات
وهناك ما تهوى النفوس
من الجواري الرائعات الطائعات
إني أمدك فرصة ذهبية[1].

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن حوار دار بينه وبين الملك، إذ حاول إغراءه بمختلف متاع الحياة من منصب وورود وجواري، والجناس هنا ظهر من خلال (الرائعات، الطائعات) وما فيها من تماثل صوتي.

من خلال دراستنا تبين لنا أن "نورالدين درويش" اعتمد على الجناس بكافة أشكاله، ولم يغالي في استعماله بل جاءِ ليعكس حالته النفسية إضافة إلى تحقيق إيقاع مميز في النص الشعري.

---

[1] - نورالدين درويش: البذرة واللهب، ص 28.

خاتمة:

وفي الختام نستخلص بعض النتائج التي يمكن أن تفتح آفاق لدراسات مقبلة، كشف هذا عن الحاجة إليها وهي:

- تنوع التراكيب في أشعار "نورالدين درويش" حيث استعمل أسلوب الاستفهام، النداء، النهي، وجاءت كلها لتنبيه القارئ وتشويقه وحثه لمتابعة النص الشعري والتفاعل معه.
- أما التكرار فقد جاء لفظي يحمل في طياته أنواعا لهذا التكرار: (تكرار المقاطع الصوتية، الفعل، الإسم، الضمير) وقد غلب تكرار الفعل على الإسم لن الفعل يدل على الحدث والزمن.
- وبالنسبة للتكرار المعنوي فقد كان له دور هادف في النماذج الشعرية الأمر الذي أكسب الصورة جمالية في التعبير، ولهذا فإن كلا من التكرار اللفظي والمعنوي كانا بعيدين كل البعد عن التكلف والتصنع.
- وفيما يخص الأنماط البلاغية فقد جمعتها الأشعار الدرويشية من استعارة وتشبيه وكناية، وكلها حملت تجربته النفسية خاصة الاستعارة التي عبر بها بطريقة غير مباشرة.
- لقد كان لهذه الصور الاستعارية والكنائية والتشبيهية الثر البارز في شعر "درويش".
- استمد "نورالدين درويش" رموزه من بعض الأماكن التي تعلقت روحه بها وأغلبها في قسنطينة، ورموزه مستمدة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض الشخصيات.
- بالإضافة إلى أنه استمد رموزا من التراث، ومن خلالها جسد عادات وتقاليد المجتمع وهذا دليل على أن الشاعر محافظ على ثقافته وأصوله.
- كما أنه وظف مظاهر الطبيعة في شعره ومما لاحظناه هو نبرة اللم والحزن التي تعتري شعر "درويش" إلا أن هذه المظاهر في بعض الأحيان كانت تحمل سمة التفاؤل والأمل وحب الحياة.
- كما كان للأسطورة نصيب في النصوص الشعرية، إلا أنها كانت قليلة جدا بالمقارنة مع الرمز.
- تنوع القافية في النصوص الشعرية وعلاقتها بحرف الروي، حيث تتكرر القافية وتتناوب مع وحدة الروي، وتتوالى وتتناوب مع اختلاف في حرف الروي.
- كما نجد استخدامه لبعض البحور كالكامل، البسيط، الرمل... وهذا التنوع في التشكيل الموسيقي أضفى على القصائد نوعا من الحيوية والحركية.

- يعد "نورالدين درويش" من الشعراء المعاصرين الذين اهتموا بقضايا وطنهم، واستماتوا في الدفاع عنه، فـــ"درويش" رجل قضية إسلامية وعربية يحاول أن يبعث الهمة في النفوس من أجل النهوض بالأمة ودفعها نحو الأمام وقد انعكس ذلك بشكل كبير من خلال شعره.
- وفي الأخير نخلص إلى أن أشعار "نورالدين درويش" ما تزال ميدانا خصبا ومنبعا للعطاء لمن يريد الغوص في أغوار دواوينه.

خاتمة

خاتمة:

هاقد وصلنا إلى نهاية بحثنا والذي كان الهدف الأساسي منه هو التعرف على جماليات النص الشعري من خلال تتبعنا للدواوين الدرويشية، والتي تعد من أبرز الأعمال الإبداعية في الشعر الجزائري المعاصر، ونبين وجهة نظر الشاعر من خلال الكلمة الصادقة في أشعاره.

وفي الختام نستخلص بعض النتائج التي يمكن أن تفتح آفاق لدراسات مقبلة، كشف هذا عن الحاجة إليها وهي:

- تنوع التراكيب في أشعار "نورالدين درويش" حيث استعمل أسلوب الاستفهام، النداء والنهي، وجاءت كلها لتنبيه القارئ وتشويقه وحثه لمتابعة النص الشعري والتفاعل معه، أما التكرار فقد جاء لفظي يحمل في طياته أنواعا لهذا التكرار: (تكرار المقاطع الصوتية، الفعل، الإسم والضمير) وقد غلب تكرار الفعل على الإسم لأن الفعل يدل على الحدث والزمن، أما التكرار المعنوي فقد كان له دور هادف في النماذج الشعرية، الأمر الذي أكسب الصورة جمالية في التعبير، ولهذا فإن كلا من التكرار اللفظي والمعنوي كانا بعيدين كل البعد عن التكلف والتصنع.
- أما بالنسبة للأنماط البلاغية فقد جمعتها الأشعار الدرويشية من استعارة وتشبيه وكناية، وكلها حملت تجربته النفسية، خاصة الاستعارة التي عبر بها بطريقة غير مباشرة، وقد كان لهذه الصور الاستعارية والكنائية والتشبيهية الأثر البارز في شعر "درويش".
- استمد "نورالدين درويش" رموزه من بعض الأماكن التي تعلقت روحه بها وأغلبها في قسنطينة، ورموز مستمدة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض الشخصيات التاريخية.
- كما أنه وظف مظاهر الطبيعة في شعره، ومما لاحظناه هو نبرة الألم والحزن التي تعتري شعر "درويش" إلا أن هذه المظاهر في بعض الأحيان كانت تحمل سمة التفاؤل والأمل وحب الحياة، كما كان للأسطورة نصيب في النصوص الشعرية إلا أنه كان قليلا جدا بالمقارنة مع الرمز.
- تنوع القافية في النصوص الشعرية، وعلاقتها بحرف الروي، حيث تتكرر القافية وتتناوب مع وحدة الروي، وتتوالى وتتناوب مع الاختلاف في حرف الروي، مع استخدامه لبعض البحور كالكامل، البسيط، الرمل... وهذا التنوع في التشكيل الموسيقي أضفى على القصائد نوعا من الحيوية والحركية.

- يعد "نورالدين درويش" من الشعراء المعاصرين الذين اهتموا بقضايا وطنهم، واستماتوا في الدفاع عنه، فـــ "درويش" رجل قضية إسلامية وعربية يحاول أن يبعث الهمة في النفوس من أجل النهوض بالأمة ودفعها نحو الأمام، وقد انعكس ذلك بشكل كبير من خلال شعره.
- وفي الأخير نخلص إلى أن أشعار "نورالدين درويش" ما تزال ميدانا خصبا ومنبعا للعطاء لمن يريد الغوص في أغوار دواوينه.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. نورالدين درويش: مسافات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2002.
3. نورالدين درويش: السفر الشاق، منشورات رابطة إبداع، الوطنية، الجزائر، باتنة، 1992.
4. نورالدين درويش: البذرة واللهب، دار أمواج للنشر، الجزائر، سكيكدة، 2004، ط1.

ثانيا: المراجع:

1. الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ط2.
2. يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر، عمان (الأردن)، 2007، ط1.
3. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، المكتبة العصرية (صيدا) بيروت، 2002.
4. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ط1.
5. عبد العزيز عتيق: علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت لبنان.
6. عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ط1.
7. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، لبنان، 1996، ط2.
8. ابن منظور: لسان العرب، مج5.
9. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، 1978، ط1.
10. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعرف، الإسكندرية، 1985.
11. إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، وائل للنشر والتوزيع.
12. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
13. أبو الهلال العسكري: الصناعيتين للكتابة والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2.

14. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2008، ط1.
15. برهم لطيفة: مفاهيم الصورة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000.
16. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، 1990، ط1، مج13.
17. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ط3.
18. دراجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل بيروت، 2005.
19. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004.
20. ابن طباطب العلوي: عيار الشعر، تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، 1956.
21. عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989، ط1.
22. موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
23. محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1.
24. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
25. ناصر لوحيشي: الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة إبداع الثقافية الوطنية، قسنطينة، الجزائر، العدد الأول يناير – فبراير 2002.
26. عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و وظواهره النفسية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2.
27. عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ط1.
28. سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ط1.
29. فاضل عواد الجنابي: المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
30. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1.

31. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2007.
32. ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.
33. عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
34. آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ط1.
35. حازم القرطاجي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
36. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2007، ط14.
37. حسن محمد نور المبارك: موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ط1.
38. عبد القادر عبد الجليل: المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998، ط1.
39. نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ط1.

فهرسة الموضوعات

تشكرات وإهداءات

مقدمة.. أ

مدخل 02

الفصل الأول: جماليات التشكيل اللغوي.. 04

I. التراكيب 06

1. أسلوب الاستفهام 06

2. أسلوب النداء 09

3. أسلوب النهي 11

II. التكرار 13

1. التكرار اللفظي 15

2. التكرار المعنوي 24

الفصل الثاني: جماليات التشكيل البلاغي 28

I. الاستعارة والتشبيه والكناية 30

II. الرمز والأسطورة 42

الفصل الثالث: جماليات التشكيل الإيقاعي 58

I. القافية والرّوي 60

II. الإيقاع والوزن 67

III. الجناس وأنماطه 79

خاتمة 86

قائمة المصادر والمراجع 89

فهرسة الموضوعات... 92